Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et Médias
Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

L'Effet couleur au cinéma

Manifestations chromatiques du temps

Lenice Pereira Barbosa

Thèse dirigée par : **Philippe Dubois**
soutenue le 11 juillet 2012

Jury

DUBOIS, Philippe, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

BRENEZ, Nicole, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

BONFAND, Alain, Professeur, École Normale Supérieur des Beaux Arts de Paris

SOMAINI, Antonio, Professeur, IUAV – Université de Venise

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
École doctorale 267 – Arts et Médias
Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

L'Effet couleur au cinéma

Manifestations chromatiques du temps

Lenice Pereira Barbosa

Thèse dirigée par : **Philippe Dubois**
soutenue le 11 juillet 2012

Jury

DUBOIS, Philippe, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

BRENEZ, Nicole, Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

BONFAND, Alain, Professeur, École Normale Supérieur des Beaux Arts de Paris

SOMAINI, Antonio, Professeur, IUAV – Université de Venise

Résumé

L'Effet couleur au cinéma

Manifestations chromatiques du temps

Ce travail vise à penser les événements couleurs, activés par la projection, comme *effets chromatiques*, en considérant que ceux-ci peuvent engendrer des perceptions temporelles de durée et d'instant. Il s'agit de penser la couleur en tant que cinéma, son interférence sur la relation avec le temps à l'intérieur et à l'extérieur des plans, ainsi que sa relation avec le spectateur comme part constituante de l'œuvre. Celui-ci est livré à une expérience de l'ordre de la sensation esthétique. L'objectif principal de ce travail est d'élargir le sens attribué à l'élément couleur au cinéma et de mettre en exergue le rapport entre les manifestations chromatiques et la perception du temps. À partir de ces points, il est également possible de reconsidérer certaines problématiques existant entre la couleur, l'espace et le temps, inspirées par l'évidence de la continuité-discontinuité qui, en tout cas au cinéma, n'est pas nécessairement un dilemme. Ainsi, il s'agit alors de faire coexister dans une approche phénoménologique certaines conceptions de Bergson et de Bachelard concernant la perception du temps. Dans cette démarche, nous ne procéderons pas en isolant les éléments des théories, mais plutôt en les analysant dans une cohabitation transdisciplinaire avec les autres dispositifs cinématographiques. Cette étude permet non seulement de tisser une compréhension sur l'action de l'*effet couleur* dans le cinéma et dans l'Art contemporain, mais rend possible également d'élargir la compréhension autour de ce sujet et d'approfondir les modalités de la jonction du visuel et du *sensationnel* dans les chambres de projections.

Mots Clefs : Couleur, Temps, *Effet chromatique,* Cinéma expérimental, Art contemporain, Installations.

Abstract

The colour Effect in cinema

Time feelings through colours in movement

This study is about experiencing time through the *colour effect*. It focuses on building an approach between cinema and contemporary art in projection rooms. To define the relation between works such as experimental films, performances and installations, as we will discuss in this document, we need to be connected with the idea of "conceptual cinema." It is made by different aesthetic and temporal expressions, which focuses on colour. This colour that comes out of the holes in the wall or from flashlights on the screen creates a vibrant movement made by its projection and its reverberation into the room. In this room, the audience has an experience where time and consciousness seem to expand. My main target in this text is to expose an aesthetic reflection about colour and time. These concepts access multi disciplinarily theories that are necessary to broaden and deepen our analysis. Thus, it was essential to analyse the method and to mix theories of Art and cinema, using an aesthetic, phenomenology and philosophical – continuous *Duration* and discontinuous *Instants* – viewpoint proposed by Henri Bergson and Gaston Bachelard.

Key-words: Colour; Time; *colour effect*; experimental cinema; contemporary art; Installations.
École doctoral 267 – Art et Médias. Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles

Remerciement

Dans les premières lignes de cette rubrique, je souhaite remercier Fabien, Michel et Serge Orivel, pour avoir bravement, munis d'une patience dont je leur suis reconnaissante, accepté de corriger, de relire et d'alléger les textes qui composent ce travail.
Un remerciement spécial également à mon ami Mathieu Grenouilleau pour la relecture critique et les précisions sur les noms et les dates.

Un grand merci à toute la famille Orivel, pour m'avoir soutenu et pour m'avoir supporté tout au long de cette démarche difficile et solitaire. Merci pour leur compréhension, souvent silencieuse, mais forte en sentiments.

Encore une fois merci à Fabien, pour le soutien moral dans les moments de doutes, pour les nuits blanches de dialogues et d'encouragements.

Merci également à Haifeng Zhao, Yonee Kim, Kazue Iwasa, Nancy P. de Mello, Stephanie Glover, Cloé Korman, pour leur soutien, leurs encouragements, leur aide logistique, pour les échanges d'informations… Des amies qui ont joué le rôle d'ambassadrices culturelles, avec qui j'ai tant appris sur les cultures, les langues et la grandeur des femmes et des hommes du monde.
Je tiens aussi à remercier Rubens Machado Jr. pour les consignes et l'envoi de documents du Brésil, ainsi que pour ses informations précieuses, les artistes, notamment Jürgen Reble, Alexander Sokourov, James Turrell, pour m'avoir gentiment cédé les matériaux visuels et intellectuels utilisés dans ce travail.
Je risque sûrement ici d'oublier des noms, donc, mille mercis à tous celles et ceux qui m'ont aidé, directement ou indirectement, à la réalisation de ce travail de recherche.

Je suis entièrement reconnaissante de ma famille qui m'a offert l'opportunité fantastique de grandir dans un univers pluriculturel et multiethnique, là où la ou les couleur(s) sont aussi multiples que leurs usages et leurs attributions sensorielles.

J'aimerais finir en remerciant Philippe Dubois, dont l'importance a été capitale pour la réalisation de cette recherche, pour la confiance, pour les conseils, les instructions, les observations utiles et surtout pour la pertinence de chaque indication.

Épigraphe

À Luzia

INTRODUCTION 10
Pour une méthode « bazinienne » 12
Bazin, Deleuze et la phénoménologie 14
Bergson / Bachelard – troisième dilemme 19
L'EFFET COULEUR 36
Encore un petit mot sur le corpus 46
Une brève introduction des parties qui composent ce travail 49
Les parties et chapitres : 49
1° PARTIE 55
L'infinité dans la saturation couleur, dynamique du temps suspendu 55
CHAPITRE I 56
Une narration de la matière à l'esprit, duquel la sensation est le médium 56
I. Les hommes qui marchaient dans la couleur 56
I.2. Les chambres de lumière, cinéma d'invention 63
I.3. Le pont bleu vers le néant 75
I.4. La boîte à mémoire, du temps pour voir 77
I.5. Le poudroiement de l'image au profit du temps 80
I.6. Le mystique comme énergie de l'œuvre profane 83
CHAPITRE II 87
Continuité qui exprime l'écoulement du temps à l'intérieur du plan. 87
II. Saturation chromatique 87
II.1. Du monochrome comme espace de temps unique 88
II.2. La couleur sensation comme agencement plastique du temps 93
II.3. Une dimension couleur 96
II.3.1. Voir les yeux fermés 97
II.4. L'épanouissement de la conscience éveillée dans l'imprécision chromatique 102
II.4.1. L'infinité du temps dans la saturation couleur, l'esprit suspendu entre deux néants 106
II.5. Un temps perdu dans Le Miroir 107
II.6. Le long cours du temps dans la couleur 111
CHAPITRE III 115
La représentation du monde sous son aspect sensible et son aspect intelligible - La mise en installation de l'instant couleur en projection 115
III. Lumière et temps dans la matière « aéro-lumineuse » 115
III.1. La couleur sensation comme agencement plastique du mouvement (rythmique) 119
III.2 La jonction des éléments distincts qui composent le rythme au cinéma 122
III.2 Mouvement et temps aux rythmes des couleurs 126
III.2.1 Le montage au cœur des nuances 127
III.4. L'expérience de flux de temps par le flux de lumière-couleur 129
III. 5. Contempler le temps à travers la béance 132
III.6. La sensation couleur comme agencement plastique du temps 134

2° PARTIE 137
La durée en multiples vitesses, qui s'écoule dans plusieurs dimensions de temps. 137
CHAPITRE IV 138
Enchaînement chromatique, mouvement continu et discontinu de la Couleur mouvante 138
IV. Couleur et temps 138
IV.1. Carré noir sur fond banc, la fluidité (continuité) du temps dans des espaces emboîtés 141
IV.1.1 Le carré noir sur fond blanc – de l'écran à l'écrin 141
IV.2. Emboîtement d'espaces dans un temps continu 145
IV.2.1. Un appel à une connexion ininterrompue… 147
IV.2.2 …pour une éclipse totale des objets et de l'espace 148
IV.3. L'écran noir dans le blanc 151
IV.4. La forme et le temps, le plan fixe sous la couleur changeante 154
IV.5. Le plan fixe sous la couleur changeante – « Coupe mobile de la durée » 163
IV.6 Les icônes sont un art du temps 165
CHAPITRE V 169
V. *Perspective inversée dans la beauté du céleste.* La profondeur chromatique met en perspective l'espace dans le temps. 169
V.1. Relief et perspective chez Turrell – *Corner projection* 173
V.2 Miroitement et profondeur inversée 174
V.3. Les spectres qui inversent la vision perspective – *mère et fils* 178
V.4. La couleur du lieu comme rythme du temps et non de la peinture – Ce qu'il y aurait derrière le geste 183
V.5. Pour un (non) cadrage du temps entre le cinéma et la peinture 184
CHAPITRE VI 190
L'action des couleurs comme synchronisation des temps, ou comme mélodie (chromatique) du temps dans le plan filmique 190
VI. Le Chroma changeant qui fait glisser le temps dans le plan 190
VI.1. Transition d'espaces dans un temps continu. Temps continus dans des espaces discontinus. 192
VI.2. Coordination et tension chromatique, Hybridation et métissage couleur, le montage comme conséquence. 205
VI.2.1. Voir des interstices dans la continuité. 210
VI.3. La sensation de montage activée par le *Métissage* des couleurs 213
VI.4. *Hybridation* et *Métissage* couleur, le montage comme conséquence 216
VI.4.1 Premier cas, l'Hybridation 218
VI.4.2 Second cas, le Métissage 224
VI.5. Les temps du passage Noir et blanc – couleur, Durée et discontinuité 230
VI.6. *Solaris*, un cas particulier de *Métissage* 232
Conclusion de la seconde partie 237
Pour clore la partie précédente et introduire la suivante : 243

3° PARTIE 247
Matière Instable : L'effet couleur comme instant filmique – la matière instable de la couleur et du temps = Instants.....247
Introduction – 3° Partie.....248
Cinéma abstrait, expérimentations chromatiques. 248
CHAPITRE VII – 252
Correspondance du lyrisme et de l'affection. 252
VII. Cécile Fontaine, miroir chromatique 252
VII.1 Évanouir la couleur 256
VII.1.1 La matière consommée par l'abstrait.....261
VII.2 Pour une contemplation sensitive dans le dispositif.....265
VII.2.1 La construction du sens par la déconstruction des images ...269
VII.2.2 Des non images (non) faites par la main de l'homme – Les enjeux du film sans caméra 272
VII.3 L'écoulement de la matière couleur, l'arythmie au cœur de la forme 282
VII.3.1 L'écoulement des matières.....286
VII.3.2 Quand le Jaune est le trou noir et le Noir un élément organisateur dans le chaos des couleurs, l'arythmie devient une poésie de l'effacement. 289
VII.4 L'Irréalité de l'Instant en tant que présent 294
VII.4.1 Le présent chromatique « n'est que » opacité et lumière.....298
VII.4.2 Des montages pour effacer ….....301
CHAPITRE VIII 304
Mise en installation et performance des temps par des instants chromatiques ; Débordement couleur, débordement de sens. 304
VIII. Une esthétique dans laquelle « l'acte remplace l'œuvre ».....304
VIII.1- Performance du temps par la couleur ; mode d'emploi, dispositif et concepts 310
VIII.1.1 Corps & performance d'un art de l'effacement.....312
VIII.1.2 L'intuition du temps à l'intérieur de l'œuvre 314
VIII.2 Définition de la performance par les couleurs, *Parongolé* et *marginália 70* 318
VIII.2.1 Cosmococa ou Apocalipopótese – la place du spectateur...321
VIII.2.2 La poétique du supra-sensoriel à travers l'instabilité chromatique du Cinema Marginal 323
VIII.3 Contemplation par l'effacement, le cinéma-performance de Jürgen Reble 329
VIII.3.1. Performances palpables par le son et audibles par les yeux 331
VIII.4 Jürgen Reble & Thomas Köner.....333
VIII.4.1 Found-footage, le sensible se produit par l'effacement de la matière, à la limite de l'instant. 337
VIII.4.2 Déconstruction du film, construction des instants.....340
VIII.4.3 Stadt in Flammen, un condensé de poétique et de dispositif 346

VIII.4.4 Poussière d'image et du temps 347
CHAPITRE IX 351
Quand le tout conduit au rien, le degré zéro de la couleur et du temps. 351
IX. Concernant le regard *détaché* 351
IX.1 Instabile materie & Stan Brakhage, quand le Noir & Blanc ne raconte plus le passé 352
IX.1.1. L'œil à l'intérieur du réceptacle noir. 353
IX.2. Poudroiement de l'effacement, le confit entre Lumière et Ombre 355
IX.2.1. L'opposant de la matière granuleuse.....359
IX.2.2. Voir à travers le noir 363
IX. 3. La Genèse de l'effacement.....366
IX.3.1. De l'effacement, naît un cinéma du grain et du sublime 369
IX.3.2. Des particules Hybrides composent le temps et le rythme....370
IX.4 La possibilité d'un rapprochement avec Tarkovski ? 372
IX.4.1 La transparence, poétique d'un cinéma expérimental 377
IX.5. La sensation du temps et du rythme à l'intérieur de l'œuvre, question d'ombre et de lumière.....382
IX.5.1. L'éloquence en couleurs, le rythme dans la forme du Noir & blanc.....384
IX.5.2. Lumière et ténèbres, le clair et l'obscur, un circuit d'enchaînements du noir et blanc comme couleur.....385
IX.5.3. Étincellement des couleurs, l'instabilité des formes plastiques, poussières d'images et des temps. 391
IX.6 Le « sur-œil temporel».....395
IX.6.1. L'éloquence des couleurs au rythme des temps 397
IX.6.2. La « vraie durée » d'après Bergson.....401
IX.6.3. Le degré zéro de la couleur 403
CONCLUSION 407
Quelques mots avant la conclusion..... 407
Conclusion Générale 410
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE.....420
INDEX DE NOMS PROPRES.....448
INDEX DES ŒUVRES 452

INTRODUCTION

Avant propos

Notre étude s'ouvre sur un dilemme relatif au statut de ce travail *a priori* consacré au cinéma : le choix des bases théoriques comme celui du corpus. Compte-tenu que nous nous y interrogeons sur les continuités et sur les ruptures temporelles engendrées par les effets couleurs produits par l'intermédiaire de la lumière, nous nous sommes d'emblée intéressés à la littérature d'Henri Bergson et de Gaston Bachelard. Cette orientation, en principe empirique, conduit, dans un second temps, vers des lectures plus proches de l'événement cinématographique, mais non moins ambigües. Dans nos bases théoriques sur le cinéma, nous avons notamment exploité les textes d'André Bazin et de Gilles Deleuze. Le premier, plus critique, penseur et unificateur d'idées que vraiment théoricien, a ouvert, à travers ses écrits, le chemin sur un point de méthode essentiel, qui ne part pas de principes ou d'*a priori*, mais du fait et de l'effet : il constitue ainsi le cinéma comme phénomène et développe son dessein théorique à partir de l'analyse de l'objet. Ses principes et ses concepts relatifs – l'esthétique et le langage du cinématographe – qui ont évolué au long de son *militantisme* pour la promotion de ce *nouveau medium,* ont fini par s'imposer dans notre ligne de pensée. Cette approche ne nous a pas été dictée, ni n'est apparue comme une contrainte, mais plutôt comme une affinité naturelle entre ce que nous avons appris à travers ses observations et ce que nous avons apprivoisé du cinéma dans notre corpus.

Le second cas n'advient pas d'un *spécialiste* mais de deux œuvres savantes, comme le signale Deleuze lui-même. Ses deux œuvres sur le cinématographe[1] (près de sept cents pages) « sont des livres de philosophies », et n'émanent pas vraiment « d'une pensée philosophique » *sur* le cinéma. Pour nous, il s'agit d'une première lecture de ses essais qui provient d'*une volonté de savoir* principalement « cinéphilique », captivée par l'interdisciplinarité dans laquelle les descriptions

[1] DELEUZE, Gilles, *L'Image-mouvement. Cinéma 1,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2002 et *L'Image-Temps. Cinéma 2,* Paris, Les Éditions de Minuit, 2006.

filmiques sont élaborées et sont propres à l'univers du *Cinéma.* Pour faire usage des deux volumes que Deleuze dédie au cinéma, nous avons fait appel à quelques auteurs qui lui consacrent des analyses et des réflexions, notamment dans le milieu du cinéma. Il est évident que nous n'allons pas jusqu'à produire un chapitre sur ce sujet, il n'aurait pas raison d'être, mais il faut quand même revenir à certaines de ses considérations pour chercher à comprendre l'*exercice empirique supérieur*[1] qu'il mentionne pour parler du cinéma. Ainsi, si nos sources premières ont été à la fois écrites par un *critique du cinéma,* et par des *philosophes*, elles laissent entrevoir l'existence en creux d'une *théorie* ou d'une *philosophie* du cinéma. De même, pour ce qui concerne notre corpus, certaines œuvres qui seront citées ne sont pas à proprement dit du « cinéma » ; d'un autre côté, le statut de cinéma de certaines œuvres peut sembler vulnérable à une remise en question. Tarkovski lui-même nous met en garde sur ses réalisations cinématographiques, citant son père[2]. Ces observations pourraient facilement s'étendre à l'ensemble de notre corpus : les films hybrides de Sokourov, les *installations,* les *expérimentations* plastiques et les *performances,* où le cinéma est un concept abstrait et ouvert – sujet étudié dans les première et troisième parties – ne sont pas vraiment du cinéma mais des cinémas. Les éléments qui les rassemblent dans le corps de ce travail sont à la fois inhérents au cinématographe, simples et multiples : la couleur, le temps et l'espace.[3] Comme l'explicite Alain Badiou :

---

[1] ZABUNYAN, Dork, *Voir, parler, penser au cinéma : Image-mouvement et Image-temps de Gilles Deleuze.* Thèse de doctorat dirigée par Jacques Aumont, École de Hautes Etudes en Sciences Sociales, 2005.

[2] « Andreï, ce que tu fait n'est pas du cinéma. ». Phrase citée par l'auteur, attribuée à son père, dans un moment de remise en question de ses œuvres. TARKOVSKI, Andreï, « La responsabilité de l'artiste », *in : Le temps scellé.* Trd. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes. Cahier du Cinéma 1989. p.207-232.

[3] Dans notre conception de cinéma multiple et impur, bien que la temporalité chromatique soit le sujet principal de notre recherche, nous ne pouvons et nous ne voulons pas « amputer » ou sectionner l'espace du corps-cinéma, parce que cela contrecarrerait l'idée de cinéma que nous défendons dans ce travail.

Il ne s'agirait donc pas de temps pur, car nous avons conscience que le cinéma est « bel et bien espace temps, ni plus temps qu'espace, ni plus espace que temps, il est l'un et l'autre indissociablement ». Mais comme Dominique Château le remarque, au cinéma, ces deux éléments sont « inséparables », bien que cela ne veuille pas dire « indistinguables ». Là réside la nuance sur laquelle nous insisterons. L'auteur va plus loin : « L'idée du temps pur exalte peut-être, et contribue à épanouir un système de pure pensée, mais évacuer l'espace, c'est tronquer la réalité ; c'est penser comme ces hommes qui comptent sur leur cinq doigts, mais seulement jusqu'à trois »*.

* – CHÂTEAU, Dominique, « L'espace temps cinématographique : Bergson versus Bachelard », *in : Philosophie d'un art moderne : Le cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2009. p. 51 – 76, p. 52.

> « Le cinéma est un art impur. Il est bien le plus-un des arts, parasitaire et inconsistant. Mais sa force d'art contemporain est justement de faire idée, le temps d'une passe, de l'impureté de toute idée. […] Il est le septième art en un sens tout particulier. Il ne s'ajoute pas aux sept autres sur le même plan qu'eux, il les implique, il est le plus-un des six autres. Il opère sur eux, à partir d'eux, par un mouvement qui les soustrait à eux-mêmes. »[1].

Dans ce travail, nous ne partons pas d'un idéal ou d'idées *sur* le cinéma, pour lequel il y aurait une théorie ou un théoricien qui le définit et le représente. Aborder le cinéma à travers un concept théorique ne nous sauverait pas de quelques tourments majeurs communs si l'on adopte une unique ligne théorique. Mais là encore, ce cas n'est pas une contrainte spécifique au cinéma, on ne peut plus penser à une théorie du cinéma, comme si celle-ci savait être unique, imposant ses règles et ses dogmes. En effet, on ferait inconvenablement *table rase* d'un grand nombre d'écoles et de courants, qui parfois s'opposent, mais qui complètent le plus souvent la pensée directrice de notre recherche, et qui nous aident à réfléchir sur les différents domaines constitutifs de cet objet complexe que l'on appelle cinéma. Bien que les lignes directrices de notre recherche contiennent une indéniable disposition à la pensée phénoménologique, nous ne nous privons pas de nous approvisionner dans les différentes sources aussi importantes qu'incontournables de la théorie visuelle du cinéma. Là réside notre principale problématique : faire cohabiter des concepts et des pensées théoriques sur le cinéma et l'art qui sont si proches et en même temps distants ou différents.

Pour une méthode « bazinienne »

Dans les écrits d'André Bazin, l'aspect séduisant est sans doute la volonté de faire penser sur le cinéma sans pour autant arracher ou forcer une réalité au spectateur autre que celle qu'il peut saisir. Celui qu'Éric Rohmer a déclaré être « le plus grand critique de son époque[2] » est également perçu comme « un homme qui a su penser le cinéma ou donner une pensée au cinéma », non parce qu'il en a conçu une théorie, mais parce qu'il a su formuler une cohérence au profit du

---

[1] Badiou, Alain, « Le cinéma comme faux mouvement » *in* : *L'Art du Cinéma,* n ° 4, Paris, 1993, p.5.
[2] ROHMER, Éric, « La somme d'André Bazin », *in* : *Cahier du cinéma*, n° 91, janvier 1959.
Voir également : UNGARO, Jean, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, L'Harmattan, 2002, p. 10.

Cinéma. Bien qu'ouvert aux théories naissantes, Bazin manifestait une certaine réticence à l'encontre des tentatives dites de « métaphysiques pures » et abstraites qui essaieraient de faire du cinéma un art pur et de le conditionner à des artifices précis tel que le montage, supposé être la base ou son essence[1]. Bazin considérait le cinéma comme un médium impur où chaque dispositif a son importance en tant qu'élément qui constitue et interfère dans la perception esthétique et l'entendement du film. Dans deux de ses études, *Montage interdit* et *L'évolution du langage cinématographique*[2]*,* il plaide pour d'autres dispositifs souvent considérés comme des modes opératoires cosmétiques ou d'ornements. Il défend ainsi la profondeur de champ comme une « acquisition capitale de la mise en scène ». De même, pour lui, le plan d'ensemble, le plan continu, le découpage et le flou peuvent tout aussi bien construire une compréhension du montage, et faire interférence dans la perception de l'espace et du temps filmique. Bazin a peu écrit sur la couleur mais dans son texte « Un film Bergsonien :« Le mystère Picasso » »[3], il parle de la couleur au second degré, comme un élément opératoire de durée, agent de succession, d'ensemble et d'unité substantielle. Dans ce contexte, l'auteur réussit à montrer que le cinéma en tant qu'*art original* n'est pas conditionné au montage et que ses différents dispositifs constitutifs peuvent alterner et produire des sensations visuelles exclusives au cinéma. De cette pensée, qui fonde notre principale motivation, naît cette nécessité d'aller un peu plus loin dans cette *boîte de Pandore* que Bazin a ouverte, et de penser la couleur comme *effet,* qui interfère lors de la projection dans la perception du temps et dans l'espace total de l'œuvre, aussi bien dans son intérieur (espace filmique) que dans son extérieur (espace de projection). Notre principale motivation n'est pas la seule relation entre la couleur et les images, mais le rapport de cette première avec la perception du regard sur le temps filmique. L'*effet,* dont il est question ici, se distingue de la couleur en tant que « matière » qui enrobe le corps d'un objet ou qui est arrangée dans le décor, et qui consciemment ou non finit par interférer dans la compréhension du récit.

---

[1] UNGARO, Jean, *op.cit.*

[2] Le premier apparu au *Cahiers du cinéma,* 1953 et 1957 et le second résulte de la synthèse de trois articles chronologiquement publiés en 1950, 1952 et 1955, aujourd'hui rassemblés dans l'édition *Qu'est-ce que le cinéma ?* Paris, Le Cerf/Corlet, 2002. p. 63-80.

[3] *Ibid.* p. 193-203.

Nous nous intéressons à la couleur flottante, fluide, en perpétuel mouvement, qui sort du cadre, éblouissant le regard du spectateur et se réverbère dans la salle, et interférant dans la structure du film lui-même. Cet *effet chromatique* se manifeste également quand la couleur se pose sur l'image, comme une tache instable, ou quand elle est elle-même la matière et l'image qui compose le plan. Bazin, « dans une irréductible ambigüité », interroge sur des artifices saisis intuitivement, en partant du fait esthétique et en allant à celui qui le fonde, selon sa méthode « empirique ». Ainsi se rend-on compte de l'importance que la pensée phénoménologique occupe dans son procédé. Par conséquent, sa méthode a fini par influencer naturellement notre travail, sans pourtant s'imposer comme un unique moyen, mais comme un des outils de base.

Bazin, Deleuze et la phénoménologie

Nous voulons d'emblée avertir que nous ne cherchons pas à suivre une pensée « purement » *bazinienne* ou phénoménologique, notre ambition est de la mettre à l'épreuve dans une étude à l'intérieur de laquelle se croisent des théories et des dispositifs polyvalents (couleur, temps, cinéma). Vouloir rapprocher les considérations d'André Bazin et de Gilles Deleuze sur le cinéma et le temps filmique pour penser la couleur au cinéma nous a semblé possible, non seulement parce que ces deux auteurs ont directement et indirectement une approche bergsonienne sur le temps au cinéma[1], mais aussi parce que cette approche est d'avantage phénoménologique que métaphysique. Le choix de Bazin et Deleuze, pour une perspective plus phénoménologique que métaphysique, peut paraître dans un premier temps clivant. Nous l'assumons en tenant compte du fait que, d'une façon réfléchie, ces deux auteurs ont fait avancer les principes de la *durée* bergsonienne dans l'expérience cinématographique – qu'ils se soient inspirés d'une façon indirecte, ce qui paraît être le cas de Bazin[2], ou qu'ils se soient directement

[1] CHÂTEAU, Dominique, *op.cit.* 2009.
– Formule que Dominique Château critique, et regrette, défendant un approfondissement des « relativités du bergsonisme » au profit d'autres conceptions comme celle de Gaston Bachelard.
[2] André Bazin se reconnaissait lui-même dans les idées de Bergson sur le temps – espace qu'il expose entre autre dans son article « Un film Bergsonien : « Le mystère Picasso » », *in* : André Bazin, *op.cit.* Les affinités de l'auteur avec les considérations de Jean-Paul Sartre, qui voyait le cinéma comme « un art bergsonien », ont vraisemblablement contribué à la formulation de sa théorie.

ressourcés chez Bergson, comme cela semble être le cas de Deleuze qui n'hésite pas à revenir à Bazin. Deleuze, plutôt métaphysicien et sémiotique dans ces écrits sur le cinéma, « comprend le recours à la phénoménologie comme un prolongement naturel des thèses de Bazin »[1] et aussi comme recours choisi par Hegel pour parler de la couleur et de la lumière en préférant la théorie de Goethe au détriment de celle de Newton[2]. Même si les influences phénoménologiques de Bazin n'ont pas eu besoin d'attendre les écrits d'Amédée Ayfre ou de Deleuze pour être révélées – car Bazin les avait lui-même revendiquées comme fondement théorique constituant ses réflexions – c'est à travers ce passage que l'on peut percevoir que Bazin et la phénoménologie participent à la compréhension deleuzienne du cinéma. Notre intention n'est pas de convertir les textes de Deleuze en récits phénoménologiques, mais, bien qu'il ne s'en réclame pas, il l'expérimente encore une fois[3] « lorsqu'il entreprend de comparer la phénoménologie et le bergsonisme en prenant pour point d'appui le cinéma »[4], certainement avec l'intention de mieux les distinguer que de les rassembler. Son apparent « inconfort » concernant le principe phénoménologique où la « forme sensible (Gestalt) organise le champ perceptif en fonction d'une conscience intentionnelle en situation[5] », pourrait être la contrainte primordiale, mais il y en a bien d'autres, dont la « perception naturelle ». Deleuze insiste sur cette problématique en disant que « ces conditions […] sont des coordonnées existentielles qui définissent un « ancrage » du sujet percevant dans le monde, un être au monde, une ouverture au monde qui va exprimer dans le célèbre « toute conscience est conscience de quelque chose » ». Cette formule attribuée à Husserl, comme Deleuze le signale, n'invoque pas du tout le cinéma. Comme nous le suggère pourtant Raphaël Gély, « Gilles Deleuze ne voit pas que l'effort de Merleau-Ponty consiste à décrire le processus par lequel la perception devient

---

[1] UNGARO, Jean, « Penser le cinéma avec la phénoménologie » *in* : Jean Ungaro, *op.cit.* p. 46.
[2] DELEUZE, Gilles, « Cinéma cours 34 du O8/03/83 – 1 », *La voix de Gilles Deleuze*, Cours du 10/11
/1981 au 21- 01/06/82 mis en ligne par l'Université Paris 8.
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=227
[3] DELEUZE, Gilles, « L'image-mouvement et ses trois variétés », *in* : Gilles Deleuze, *op.cit.* 2002.
[4] UNGARO, Jean, *op.cit.* p.56.
[5] DELEUZE, Gilles, *op.cit.* 2002. p. 84.

phénoménologique, sort de la *Gestalt*, s'accorde à une expérience de vibrations des phénomènes »[1].

Demeurons un peu plus sur les réflexions deleuziennes sur la phénoménologie, mais cette fois-ci en passant de Husserl à Merleau-Ponty. Ce dernier est contemporain de Bazin, et le « critique » revendique d'ailleurs son influence. Les considérations de Merleau-Ponty sont clairement une tentative de tisser une confrontation cinéma-phénoménologie. Cependant, selon Deleuze, le cinéma n'y est guère un allié moins ambigu qu'il semble l'être pour Bergson. Deleuze remarque la difficulté de la position de la phénoménologie vis-à-vis du cinéma, soulignant la capacité que possède ce dernier de nous approcher ou de nous éloigner de choses, et de nous faire tourner autour d'elles. Ainsi, « il [le cinéma] supprime l'ancrage du sujet autant que l'horizon du monde, si bien qu'il substitue un savoir implicite et une intentionnalité seconde aux conditions de la « perception naturelle » »[2]. L'auteur ajoute que le cinéma « fait du monde, lui-même un irréel, un récit : avec le cinéma, c'est le monde qui devient sa propre image et non une image qui devient monde »[3]. Dès lors, le mouvement cinématographique est « dénoncé » comme infidèle à la « perception visuelle », et exalté comme un récit autonome. L'analyse deleuzienne de la perception cinématographique s'installe d'emblée dans une expérience de vibration, où l'analyse est réalisée à partir de l'expérience elle-même. Deleuze propose une perception perpétuellement « acentrée », sans ancrage et sans horizon déterminant, alors que la proposition de Merleau-Ponty est engagée au contraire à décrire le processus de genèse de cette expérience de vibration[4]. Celle-ci répondrait aux reproches adressés par Deleuze, car l'expérience suscitée par Merleau-Ponty consiste à montrer que la perception cinématographique trouve son point d'appui dans la « perception naturelle » elle-même.

---

[1] GÉLY, Raphaël, « La transcendance de l'apparaître », *in* : *Les usages de la perception : réflexions merleau-pontiennes*, coll. Bibliothèque philosophique de Louvain 65, Ed. Peeters Louvain-Paris, 2005, p. 97-98. – L'auteur nous renvoie également à : MERLEAU-PONTY, M. « le cinéma et la nouvelle psychologie », *in : Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1995.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*
[4] GELY, Raphaël, *op.cit.*

À certains égards, les remarques présentées par Deleuze assujettissent la phénoménologie à une condition « pré-cinématographique ». D'un autre côté, pour Bergson l'ambigüité du cinéma en tant qu'alliée est dénoncée différemment : « car si le cinéma méconnaît le mouvement[1], c'est de la même manière que la perception naturelle et pour les même raisons : « nous prenons des vues quasi instantanées sur la réalité qui passe (…) perception, intellection, langage procèdent en général ainsi » »[2]. La phénoménologie accorde à la « perception naturelle » le privilège d'un mouvement qui se rapporterait encore à des *poses*. Pour Bergson, le modèle serait plutôt un état de choses, la « perception naturelle » ne lui apporterait aucun avantage, ces choses seraient en perpétuel changement – des « matières-écoulements » dépourvues de points d'ancrage et de centres de référence d'où on pourrait signaler leurs origines. Il est encore un peu précoce pour l'assumer, mais nous croyons que les « effets chromatiques » abordés dans les première et seconde parties de notre travail correspondent à cette « chose » bergsonienne. Néanmoins, une mise en garde est nécessaire, au risque de faire des associations trop directes, qui nous empêcheraient d'ouvrir le sujet à d'autres possibilités nées spontanément au long de nos lectures.

Si le rapprochement entre les idées de Bazin et la phénoménologie n'est ni incongru ni fortuit – même si le transfert des idées de la phénoménologie dans ses

---

[1] Le cinéma, d'un point de vue pragmatique est « l'art de mouvoir l'immobile ». Comme nous le rappelle ici Deleuze, et avant lui Peter Kubelka « le cinéma n'est pas le mouvement. Le cinéma est une projection d'images – qui ne bougent pas – à un rythme très rapide »*. Il est vrai que le mouvement au cinéma se fait par la projection d'images immobiles exposées à une cadence de vingt-quatre cadres par seconde. Envers cette constatation, « malgré tout la succession de photogrammes, l'effet « phi » rend caduque l'hypothèse d'une probable impression d'immobilité du phénomène cinématographique. L'effet « phi » désigne « des phénomènes d'ordre psychologique qui tendent à expliquer la perception d'un mouvement continu là où il n'y a que projection d'images fixes séparées par des noirs : l'impression de continuité résulterait d'un acte perceptif qui parviendrait à combler mentalement les écarts séparant les photogrammes » ».**

* – La première citation est attribuée à Peter Kubelka dans « The theory of material film », *in :* Paul Adams Stiney (dir), *The Avant-Garde film,* New York, New York University Press, 1978. Reprise et analysée par Ludovic Cortade, *Le cinéma de l'immobilité*, Paris, Publication de la Sorbonne 2008, p.7.

** – PINEL,Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 140. Repris dans le texte de Ludovic Cortade, *op.cit*. p. 7-8.

– Ceux-ci nous rappellent la proposition bergsonienne qu'il n'y a pas de perception dans immobilité, il n'y a de la perception que dans le mouvement, que dans le temps. – Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, 7ème édition 2004.

[2] Ici, nous reprenons, tel qu'il l'est dans le texte, un passage de Bergson cité par Deleuze. – Gilles Deleuze, *op.cit.* 2002. p. 85.

thèses sur le cinéma présente des difficultés dans le cas du « réel »[1] qui exige du spectateur un vrai travail de « conversion du regard » – pour Deleuze, la phénoménologie participe pleinement au cinéma, à la condition que celui-ci limite son rayon d'action. En fait, l'utilisation de la phénoménologie chez Bazin est aussi ambigüe qu'elle est latente chez Deleuze. Le principal acteur de leur point de convergence reste encore Bergson, pour qui la dimension ontologique du temps procède de la même « ambiguïté du réel ». Pourtant les analyses de Bazin et de Deleuze sur la profondeur de champ et les grands plans ne sont pas essentiellement bergsoniennes, comme s'ils avaient conscience de la problématique à saisir le temps dans la pureté, dans son infinité, en ignorant la « spatialité » et la « spatialisation ». Ce sujet nous oriente vers la question de l'espace étendu et du temps trop volatile et éloigné. Car l'espace matérialisé lors de la projection n'est plus l'espace capturé par l'objectif, et le temps matérialisé n'est plus le temps de la mise en scène – à partir de là, l'espace est aussi abstrait que le temps.

Dès lors que nous – les spectateurs – sommes dans cette projection, nous ne jetons plus le même regard sur le temps que dans la vie courante – même si, dans celle-ci, nos perceptions sur le temps correspondent à des concepts tout aussi abstraits.

Pour que le rapport avec le temps et l'espace ne soit pas qu'abstraction ou pure conception intellectuelle, s'échappant de l'illusion que ces deux éléments puissent se confondre, il faut sortir le regard du *hall* des sensations et des impressions. Ainsi, pourrait-on prendre en compte les aspects observables de l'espace et du temps, et faire usage de ces « rapports d'orientation et de proportion » en fonction

---

[1] Pour comprendre la proposition sur le réel d'André Bazin, il faudrait revenir à son essai sur « *L'anthologie de l'image cinématographique »* daté de 1945 et repris en 1958. Néanmoins, revenir aux statuts du réel du cinéma défendu par Bazin n'évacue pas certaines problématiques de notre recherche, car d'autres études dédiées à ce sujet, comme celle de Jean Ungaro (*po.cit.)*, s'y sont déjà attachées de façon remarquable. Toutefois, Ungaro nous laisse une piste pour comprendre cette obstination déconcertante et difficile à tenir en tant que telle de Bazin, proposant l'image au cinéma comme une icône. Selon lui, l'image pour Bazin ne serait pas « l'image-du-réel » mais le réel lui-même. C'est-à-dire que l'image au cinéma n'est pas présentée comme un substitut ou comme un représentant, mais comme l'Être lui-même dont elle est la figure. « Bref, la relique comme idéal de l'image cinématographique, c'est-à-dire la Véronique, c'est-à-dire l'image qui n'est pas image mais trace authentique laissée par le réel. Tout en se souvenant que c'est là un idéal irréalisable et que la transcendance trouve sa traduction, chez Bazin, dans l'idée d'ambiguïté »*.

* UNGARO, Jean, p.57.

du point de vue, de manière à rentrer dans leur aspect interne[1]. Cependant, cette proposition exige non seulement de l'observateur un regard averti mais aussi un point de vue périphérique, chose que l'instantané de la projection ne nous donne pas l'occasion d'accomplir.

Bergson / Bachelard – troisième dilemme

En fait, nous ne pourrions pas dissocier une recherche sur le temps d'une réflexion sur l'espace, bien que la proposition bergsonienne repose sur ce terme. Le temps comme élément existant essentiellement dans la conscience, qui plus est, mentale, ne doit pas uniquement, en tout cas au cinéma, sa représentation à la spatialité comme instrument de mesure[2]. Au cinéma, l'espace est aussi abstrait que le temps. Ils peuvent être ressentis de maintes manières. Là, le temps n'est pas plus dépendant de l'espace que ce dernier l'est du temps qui l'expose et le fait exister. Cette interdépendance sera également étudiée ici, mais pas imposée, car nous avons des raisons de croire que le temps chromatique n'est pas défini par la seule évolution de la lumière. Une interdépendance qu'Aristote attribue au temps dramatique et poétique[3]. À ce sujet, Dominique Château nous rappelle que :

« Pour Aristote, le temps ressemble à l'espace autant que les choses dans le temps sont enveloppées par le temps, comme les choses dans un lieu sont enveloppées par le lieu. Ils diffèrent, en revanche, par le fait que la limite de la chose coïncide avec celle du lieu où elle est, alors que le temps s'étend au-delà de la chose qui est dans le temps – le lieu est fini, le temps, infini – ce qui implique de considérer le temps des choses par rapport à leur mouvement, c'est-à-dire d'imposer à l'infinité du temps les limites de sa réalisation dans tel ou tel cas, et, par voie de conséquence, justifie l'analogie avec le lieu »[4].

---

[1] Observation extraite du texte de Dominique Château, indiquée ci-dessous, citant José Morais :
– MORAIS, José, *interview* « La perception de l'espace et du temps », *in* : *l'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Ed. Seuil, 1983.
[2] CHÂTEAU, Dominique, *op.cit.*
[3] GOLDSCHMIDT, Victor, « L'art poétique et ses espèces », *in* : *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris, VRIN, 1982.
[4] CHÂTEAU, Dominique, *op.cit.* p. 70.
– L'auteur fait également référence au livre de Goldschmidt cité ci-dessus.

Nombreux sont les théoriciens du cinéma qui ont considéré l'espace et le temps comme deux paramètres d'égale importance dans la définition du film. Ainsi de Bazin, qui s'est montré, avec le temps, plus fidèle au cinématographe qu'aux idées philosophiques qui pourraient le figer dans des compréhensions unilatérales[1] ; les idées ne sauraient suffire à l'enfermer dans une pensée de *continuum.* De ce fait, il est possible d'envisager les questions de la *discontinuité* et de la *spatialité* bachelardienne dans une discussion sur le temps, sur l'espace et le cinéma. Dans *La dialectique de la durée,* Bachelard assume la même ambiguïté concernant le temps que Bergson : « Nous donnons donc plein sens, à la fois ontologique et temporel à cette formule bergsonienne : le temps est hésitation »[2]. La différence fondamentale entre les deux philosophes réside surtout dans le rapport que chacun entretien avec la *continuité.* À ce sujet, Bachelard regrette que Bergson ait une même idée fondamentale qui guide partout sa pensée. « L'Être, le mouvement, l'espace, la durée, ne peuvent recevoir de lacunes ; ils ne peuvent être niés par le néant, le repos, le point, l'instant ; ou du moins ces négations sont condamnées à rester indirectes et verbales, superficielles et éphémères […]. M. Bergson n'a pas tenté de faire réagir la dialectique sur le plan de l'existence, ni sur le plan de la connaissance intuitive et profonde […]. Comme une critique est éclairée par son terme, disons tout de suite que du bergsonisme, nous acceptons presque tout, sauf la continuité »[3]. Contre la *durée continue* de Bergson, Bachelard propose l'*Instant vertical.* Selon ce dernier, « c'est dans un temps vertical d'un instant immobilisé que la poésie trouve son dynamisme spécifique »[4]. L'approche ambiguë de la réalité est un sujet commun entre Bergson, Bachelard et Bazin[5], ce qui ne fidélise pas les idées de ce dernier ni au premier ni au second. Comme Ludovic Cortade le remarque, « ce que retient Bazin de Bergson n'est pas tant en effet le postulat de la continuité, que l'ambiguïté ontologique dont la continuité

[1] *Ibid.*
[2] BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la Durée,* Paris, Presses universitaires de France, 1963, p.25.
[3] *Ibid.* p.7.
[4] BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1992, p.111.
[5] CORTADE, Ludovic, *op.cit.*

n'est qu'une modalité et non la cause nécessaire »[1]. Nous retiendrons justement chez Bergson et Bachelard ces deux postulats sur la continuité et sur l'instant.

Les observations de Bachelard nous sont importantes, non parce qu'elles s'opposent à celles de Bergson, mais parce qu'en bon connaisseur de Bergson, Bachelard croit qu'il faut garder une relation intuitive et directe avec le temps pour que les concepts de *durée* et d'*instant* ne soient pas des théories opposées. Les considérations de Bachelard sont proches de celles de Bazin quand il souligne l'importance de maintenir une relation intuitive et directe avec la réalité, une sorte de co-naturalité. Néanmoins, comme Bachelard, il faut considérer que celle-ci doit être appréhendée dans la liberté de son avènement, débarrassée de toute causalité métaphysique. Ainsi, nous considérerions l'effet sans revenir sur son essence identitaire. Nous croyons que certaines suggestions de Bachelard, qui adoptent des positions relativement adverses à celles de Bergson, sont fort utiles à notre travail. Dans *L'intuition de l'instant*, il s'oppose, dans une forme de diatribe, à la philosophie de l'*action* et de la *durée* bergsonienne, évoquant la philosophie de l'*acte* et de l'*instant* inspiré des observations de Gaston Roupnel[2], selon lequel « la vrai réalité du temps, c'est l'instant ». Si pour le premier, « la vraie réalité du temps, c'est sa durée ; l'instant n'est qu'une abstraction », pour le second ; « la vraie réalité du temps, c'est l'instant ; la durée n'est qu'une construction ». Principal point d'opposition, Bachelard propose la « discontinuité » envers la « continuité », et incite le lecteur à considérer « la construction réelle du temps à partir des instants au lieu de la division factice de la durée ». Mais Bachelard ne s'oppose pas complètement à toutes les considérations de Bergson – il hésite à rejeter à la fois la théorie et les idées qui les structurent. Mais gardons à l'esprit que Bachelard implique la spatialité du temps par la métaphore et l'ordre poétique tout en regrettant que la formule de Bergson soit prisonnière d'une représentation géométrique, puisque ce dernier explique cette représentation par un schéma de « morcelage d'un continu ». Alors, si nous rapportons ce débat dans le contexte du

---

[1] *Ibid.* p. 70.

[2] À partir de son interprétation de *Siloë* de Gaston Roupnel, Bachelard va mener, une véritable critique de la durée pure défendue par Henri Bergson. L'*Intuition de l'instant,* de Bachelard, évite une polémique à l'encontre des thèses bergsoniennes telles qu'elles sont exposées dans L'*Essai sur les données immédiates de la conscience* ainsi que dans *Durée et simultanéité.*

cinéma, ou tout simplement à une projection, il est évidemment difficile de penser la *Durée* et l'*Instant* sans nous rapporter aux réflexions d'Henri Bergson et de Gaston Bachelard.

Dans ce travail, l'effet couleur activé par la projection est pensé en tant que possibilité temporelle, évoquant à la fois la *Durée* et / ou l'*Instant* à l'intérieur d'espaces clos. Autrement dit, ce phénomène suscite des sensations esthétiques qui agissent sur l'appréhension du temps. Bien qu'il existe une opposition entre Bergson et Bachelard sur le sujet de la *Durée*, on pourrait appréhender leurs idées comme des éléments possibles pour la définition esthétique de l'instant couleur et de sa durée dans le dispositif cinématographique. En effet, au cinéma, le temps est polyvalent, tout comme les dispositifs qui l'actionnent sont multiples par la propre nature du cinématographe à produire du simulacre, du réel et de l'imaginaire. Ajoutons-y la capacité inépuisable du cinéma à engendrer des affections et des sensations. Par conséquent, nous croyons que la *Durée* et l'*Instant* n'ont pas nécessairement besoin d'être opposés ou considérés comme paradoxaux, au moins en ce qui concerne le cinéma, où ces deux phénomènes ne sont que la suite l'un de l'autre ; le « point est la continuité de la ligne sur un plan d'infinitude » et conduit le regard vers la transcendance[1], comme le pensait déjà Kandinsky[2]. Ils ouvrent la potentialité de travailler ce qu'on pourrait appeler une continuité dans la discontinuité, et c'est ce que nous essayerons de faire dans la troisième partie, en

---

[1] Dans notre approche à travers la phénoménologie, il est fort possible que le mot « transcendance » et ses variantes soient régulièrement sollicités. Toutefois, la « transcendance » n'y est pas revendiquée au sens théologique, comme ce qui émane du lointain au-delà de la matière, qui ne serait connaissable que par Dieu (« chez qui immanence et transcendance seraient confondues »*).
* – UNGARO, Jean, *op.cit.* p.53.
– La transcendance dans nos textes est proche de la phénoménologie transcendantale, souvent liée à la condition de l'apparaître et à son interaction spatiale et temporelle. Au-delà du fait que transcendant signifie "qui dépasse", "qui va au-delà", ou qui est à l'extérieur du domaine** le terme est repensé dans la théorie de la donation de Husserl. Celui-ci nous explique que la présence de la chose dans l'esquisse implique une irréductible dimension d'absence qui signifie la transcendance « apparaissante ». « La transcendance, ici, convoque la nature de la relation que la conscience entretien avec la chose ». Cependant, Merleau-Ponty nous montre que chez Husserl, le non-perçu dans le perçu, la nécessité par la constitution de « la chose même » et par l'*Eidos* de la perception, impliquent une forme de subjectivité vraiment absolue, intérieure et immanente sans référence à la transcendance effective de la chose***.
** – Dictionnaire du trésor de la langue française informatisé : http://www.atilf.atilf.fr
*** – MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1972
[2] KANDINSKY, Vassily. *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* Trd. du Allemand pour Nicole Debrand . Edit. Folio essais 1989.

travaillant avec le cinéma d'expérimentation chromatique. Néanmoins, nous ne cherchons pas, en tout cas consciemment, à construire une confrontation philosophique entre les idées de Bergson et de Bachelard, mais volontairement à en faire usage pour parler du cinéma. Car nous croyons que tisser une dialectique entre ces deux philosophes est identique à rechercher des réponses explicites dans le fondement même de la discipline cinématographique, de son mode opératoire, de son style et de son édition – au point qu'aborder la *Durée* et l'*Instant* doit être autre chose qu'un « vain exercice herméneutique ». La possibilité d'exploiter ces deux « doctrines » dans l'exercice de l'esthétique à travers le phénomène couleur, nous semble vraiment intéressante. Il s'agit d'approfondir notre compréhension sur la temporalité que la manifestation, continue et/ou discontinue, de la couleur peut potentiellement actionner dans la relation tendue entre le spectateur et l'œuvre.

Bachelard, on le sait, s'oppose à Bergson, notamment dans *L'Intuition de l'instant* (1932) et *Dialectique de la durée* (1936). Il s'agit, essentiellement, d'une contestation au sujet de la perception du temps. Alors que Bergson croit à la Durée comme point commun entre la matière et l'esprit, Bachelard renonce à une image du temps continu et plein (« le fleuve tranquille de la durée ») en faveur de celle d'un temps discontinu, entouré de néant et conduisant à la mort. Pour lui, l'instant n'est qu'une « fiction de l'intelligence». Mais, pour les deux auteurs, le temps est une expérience « réelle », « irréversible », ce qui n'est pas le cas au cinéma. Il faut les ressaisir par delà tout ce qui masque et éloigne, et se les réapproprier autrement pour explorer les autres possibilités de la *Durée* et de l'*Instan*t. Pour cette démarche, nous avons choisi de nous connecter à l'univers d'un cinéma d'expérimentation, fruit de différentes expériences esthétiques qui confèrent à la couleur une place d'honneur dans la réflexion sur le temps.

« Aussi ne reprenons pas le terme parfois utilisé à leur propos d' « illusion » chromatique, une illusion qui fait partie du mécanisme normal de la perception est-elle vraiment une illusion ? D'ailleurs, ces effets, divers dans leur manifestation, sont apparentés en ce qu'ils démontrent à un seul et même principe général : on ne perçoit jamais une couleur toute seule mais une couleur dans un contexte

(notamment coloré) spatial et temporel, qui influence jusqu'à un certain point, détermine notre perception »[1].

La boucle est bouclée…

Par conséquent, il ne s'agit ici plus d'une thèse qui s'enferme dans un concept limité au cinéma mais propre au cinéma : la forme, le temps et le mouvement. L'élément couleur n'est d'ailleurs pas abordé ici comme un ornement cosmétique dont on essaierait d'éplucher l'essence. Si tant est que puisse apparaître ici un refus à un principe métaphysique, c'est que notre exercice entreprend le cinéma par ces dispositifs et la couleur par ses effets dans le mouvement pendant sa projection. Elle est projetée, propulsée, expulsée, lancée, jetée, soit par des causes involontaires, où le génie du médium ignore l'attente de l'artiste créateur et où il prend vie par lui-même, soit par un acte délibéré de la *performance* couleur, soit par l'action *spontanée* où la couleur se révèle la matrice et le rhizome des expérimentations.

[1] AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur: des discours aux images*. Paris ; Armand Colin, 1994, p.19.

« Si l'on nous demande : que signifie les mots rouge, bleu, noir, blanc ? Nous pouvons bien entendu montrer immédiatement des choses qui ont de telles couleurs. Mais notre capacité à expliquer la signification de ces mots ne va pas plus loin »[1].

« *Parler de couleur au cinéma, c'est d'emblée être dans l'approximation. Les souvenirs que nous gardons des films sont eux-mêmes extrêmement variables »*[2].

PRÉSENTATION

Penser la couleur au cinéma et tisser ses relations avec le temps cinématographique, par le biais de la sensation esthétique, pourrait d'emblée rapporter à des réflexions au niveau de la symbolique. La couleur en tant que cinéma contemporain est aux prises avec les durées et fractures du temps, mais elle ne se limite guère aux méandres de la signification. Elle s'inscrit également dans des territoires où la nature du regard est accueillante et idéale, et le temps référé est souvent plus poétique. Le temps est une matière propre au cinéma[3], art du temps ; il se constitue par des allongements, des sursauts et des brisures. Pour Gilles Deleuze, l'image cinématographie ne devient temps que quand elle devient pensée. La couleur est présente au cinéma depuis son apparition[4], pourtant elle est forme-image du cinéma, qui participe de façon instable et rayonnante à toute l'étendue temporelle du cinématographe du *rêve* au *réel*. Dans certaines œuvres, elle se révèle telle une incessante onde d'action variable en fréquence et en amplitude, qui, en concomitance avec le flux et le reflux du fleuve visuel, réorganise l'espace et le temps. Soucieux de réinscrire de nouvelles poétiques cinématographiques, des

---

1 WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques sur les couleurs, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1983*
1, p. 68. Cité par Michel Pastoureau *in* : PASTOUREAU, Michel, *Couleurs,* Paris, Ed. Du Chêne, 2010.

2 LEUTRA, Jean-Louis, « De la couleur mouvement aux couleurs fantômes » *in* : *La couleur en cinéma.* 1995. p. 25.

3 DUBOIS, Philippe, « La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *in* : Jacques AUMONT (dir.), *Jean Epstein - Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 267- 323.

4 AUMONT, Jacques, « Avertissement », *in :* J. Aumont, dir. *La couleur en cinéma* Paris, Cinémathèque française - Mazzota, 1995.

instabilités du temps dans le vacillement du monde de la salle de projection, certains artistes et cinéastes ont promu de nouvelles conceptions sur la couleur, la débarrassant des complaisances mythiques et symboliques. Dans ce genre de cinéma, l'individualité et la matière de la couleur n'appartiennent plus à la littérature sur le coloris et le clair-obscur. Les couleurs ne couvrent plus une figure ou une reproduction picturale mais elles sont des formes lumineuses. Pour certains penseurs, tel George Didi-Huberman[1], la question de la couleur lumière qui *habite le monde* est la synthèse et l'enjeu essentiel de la poétique de l'art actuel : l'habitation de ce monde poétique bariolé de *couleurs sans noms* fait se découvrir le spectateur en tant que *présence au monde de l'art en mouvement* dans des tours ordinaires où le temps perd ses repères avec l'extérieur. L'observation d'œuvres d'univers esthétiques distincts et pourtant rassemblés nous conduit à formuler l'hypothèse que leurs structures et leurs actions privilégient cette *habitation du monde* et non sa simple observation. Les figures chromatiques qui œuvrent dans ces espaces n'agencent pas une « représentation du monde », mais tendent à une restitution cinématographique en tant que *présence* dans le temps du monde-cinéma. Jacques Aumont parle de cette notion de présence de la couleur atmosphérique au cinéma comprise comme une « matière gélatineuse troublante et seulement destinée à l'œil »[2], cet œil se constituant désormais partie prenante de l'œuvre. Ce phénomène est encore plus évident lorsque l'œil est placé dans l'activité cinématographique d'expérimentation chromatique. C'est cette place que nous avons choisi d'occuper pour entreprendre nos réflexions sur *l'effet couleur au cinéma.*

Ce travail vise à penser les événements couleurs, activés par la projection, comme effets chromatiques, en considérant que ceux-ci peuvent engendrer la perception de sensations temporelles de durée et d'instant, en toute abstraction du montage. L'objectif principal de ce travail est d'élargir le sens attribué à l'élément couleur au cinéma et de surélever le rapport entre l'esprit et la matière – le spectateur et la manifestation couleur. Il s'agit de penser la couleur en tant que cinéma, son interférence sur la relation avec le temps à l'intérieur et à l'extérieur

---

[1] DIDI-HUBERMAN, George, *L'homme qui marchait dans la couleur*. Les Éditions de Minuit, 2001.
[2] AUMONT, Jacques, « La couleur écran », *in* : *Matière d'image.* Paris, Images Modernes cinéma. 2005, p. 105.

des plans, ainsi que sa relation avec l'individu sensible aux sensations temporelles de durée et d'instant. Notre ambition est de proposer un nouveau champ esthétique pour la couleur au cinéma, et de reformuler les vieilles problématiques existant entre la couleur, l'espace et le temps, inspirées par l'évidence de la continuité-discontinuité qui, en tout cas au cinéma, n'est pas nécessairement un dilemme. Il peut en effet s'agir d'« un rythme qui libère le regard, et qui persiste malgré la rupture des instants, et [qui] permet à l'être de trouver sa permanence ». Le procédé ne se passera pas exactement en réalisant l'isolement des éléments, mais plutôt dans leur enchaînement et leur cohabitation avec les autres dispositifs. Nous concentrerons principalement nos analyses sur les effets couleurs actionnés par l'intermédiaire de la lumière, en tant qu'instants chromatiques en quête de construction d'une compréhension entre couleur et temps. Suivant ce principe, nous croyons que les effets chromatiques, de façon spontanée, créent des tensions de discontinuité et de continuum, à la fois linéaires et fissurées, interférant sur la perception du temps et de son apparition. Ces instants couleurs agissent également sur les sensations et sur l'approche du spectateur-œuvre, de telle façon que le premier devient une composante du second. Submergé par l'atmosphère chromatique, le regard spectateur vit une perception du temps et de l'espace qui n'est plus de l'ordre de la matérialité. Celui-ci est livré à une expérience au niveau de la sensation esthétique.

L'intention n'est pas de réduire ou de limiter l'espace d'action de la couleur dans l'image cinématographique à un effet purement affectif-temporel, il s'agit plutôt de parler de ses autres potentialités dans le cadre du cinéma. Cette idée nous permettrait ainsi non seulement de tisser une compréhension sur l'action de la couleur dans l'image en mouvement, comme image en mouvement, mais également de réfléchir comment la couleur en tant qu'*effet chromatique* peut y produire une singularité expressive. C'est pourquoi nous croyons que l'*effet couleur* est bien plus qu'un « mode opératoire » qui agrémente un style de film ou de cinéma.

Avant tout, il est nécessaire d'insister sur le fait que nous ne nous attarderons pas, dans nos textes, sur des sujets concernant les techniques adoptées, le choix de trame, de filtre, de colorisation de pellicule ou de tel style d'éclairage,

de chaque œuvre ou artiste, mais sur une acquisition de l'effet esthétique ressenti pendant sa projection. Nous sommes partis d'une liste d'œuvres assez fournie pour n'en garder qu'une petite part. À vrai dire, nos analyses ne se limitent, parfois, qu'à une partie de l'œuvre-elle même. Cette recherche ne tient qu'à la forme, nous croyons que la couleur dans certaines œuvres n'est pas seulement due à des causes économiques ou pour la mise en valeur d'un événement ; nous croyons qu'elle affecte aussi bien les structures de l'événement et le langage du cinématographe, que les rapports intellectuels du spectateur avec l'œuvre et le sens du spectacle.

Loin de vouloir identifier des significations aux sens pluridisciplinaires du langage couleur, notre approfondissement vise à construire des analyses dans le domaine de la sensibilité esthétique, sur la *Durée* et l'*Instant* chromatiques mis en scène par la projection, c'est-à-dire la manifestation de la couleur et les différentes sensations de l'instant filmique, plus exactement ce qui concerne la cadence du temps. L'effet auquel nous nous référerons concerne la couleur qui gagne son importance lorsqu'elle pose sur l'image ou dans le plan un problème pour lequel son passage ou sa présence dans le cadre dépasse l'ordre du décor. Celui-ci semble intervenir dans l'appréhension de l'espace et du temps, produisant un geste chromatique avec l'image ou en forme d'image[1] interférant sur le sens et créant des sensations.

Vouloir élargir le sens de l'objet *effet couleur* rendrait donc légitime cette préoccupation. En effet, nous sommes conscients que le seul fait que figure dans un film un passage chromatique ne suscite pas de grande importance en soi, et qu'il n'est pas raisonnable de conférer un sens à n'importe quel chromatisme repérable à l'écran ou dans une œuvre entière. Dans la plupart des cas, ce travail citera les passages de réelle importance dans le contexte où l'élément exerce sur la pensée une extension du sens, ayant alors une valeur effective pour notre démarche. Il en est de même des films dotés d'un chromatisme exprimant un haut degré sensitif, ne s'inscrivant pas dans un cercle de « haute qualité filmique », comme c'est le cas des expérimentations *Super 8*.

[1] AUMONT, Jacques « Des couleurs à la couleur » *in* : *La couleur en cinéma*, *op.cit.* p. 31.

Cette étude s'inscrit donc dans une analyse sur la présence de l'effet couleur en tant qu'élément pertinent, pour accéder au monde cinématographique comme à l'univers du sens et du sensible. Autant la couleur s'impose dans une mise en scène, autant, inversement, elle peut fonctionner comme point « d'ancrage » d'une analyse convenable qui mérite, seule, un regard attentif. Effectivement, là où la couleur se libère de l'objet et prend sa forme propre, plusieurs analystes de films ont pu formuler des observations qui nous seront très utiles. Les écrits de Jacques Aumont, Philippe Dubois, et de plusieurs autres auteurs qui ont contribué aux livres *La couleur en cinéma* et *Poétique de la couleur,* ont été des sources incontournables pour notre départ. Il en est de même pour d'autres manuscrits qui tissent des réflexions à propos de la couleur comme substantif propre, éloquent, affranchi et affectif. En haut de la liste, nous pouvons citer Georg W. F. Hegel, Jacqueline Lichtenstein, et Kazimir Malevitch. Plusieurs autres auteurs se sont consacrés au phénomène de la couleur – pour contrebalancer les discours du dispositif esthétique sur le médium et sur l'agencement esthético-affectif. Ces références seront également suggestives et représentatives. Comme étude cinématographique, cette recherche vise donc à exploiter un horizon assez complexe, que le cinéma connaît d'ailleurs depuis longtemps, comme nous en a aussi averti Jacques Aumont dans les premières pages du livre *La couleur en cinéma.* Par conséquent, la lecture et les sélections des films sont étendues aux citations de la couleur comme élément éloquent et expressif au cinéma : les réflexions d'Eisenstein (*La forme du film et le sens du film*) et de Deleuze (*Différence et répétition*, *image-mouvement* et *image-temps)* ont contrebalancé notre compréhension de la synchronisation de l'image et des affectivités qu'elles peuvent susciter. Les pensées dé-structuralistes de Yann Beauvais nous conduiront quant à elles à une 'dé'- construction de ce que nous imaginons déjà structuré, sur la perception de cette allégorie de l'effet couleur au cinéma et de sa présence éphémère.

Problématique : Une recherche sur l'effet chromatique au cinéma peut se montrer incomplète et vaste, car on ne peut jamais parler que de nos propres sensations, alors qu'on a conscience que chaque spectateur absorbe ces effets de projection lumineuse avec des affections et des sensations qui lui sont propres et

individuelles. De même, nous ne pouvons pas assurer que les longs plans saturés et l'enchaînement couleur, ou encore le mouvement et la composition plastique, bien que la couleur soit présente sur le plan, soient perceptibles par tous. Nonobstant, nous pouvons enrichir et développer notre étude à partir des auteurs et des travaux ultérieurs sur les particularités de la couleur et de l'image en mouvement[1].

Néanmoins, nous garderons toujours à l'esprit que la couleur est : « cette composante irréductible de la représentation qui échappe à l'hégémonie du langage, cette expressivité pure d'un visible silencieux qui constitue l'image comme telle. L'impuissance de mots à dire la couleur et les émotions qu'elle suscite traduit un désarroi plus fondamental devant une réalité sensible qui déroute les procédures habituelles du langage. C'est pourquoi, fascinée par la peinture, la pensée philosophique s'est toujours brûlée au feu de son coloris… Seul peut-être de tous ses métaphysiciens, Hegel a su parler de couleur. Mais sans doute fallait-il incarner le savoir absolu où toutes les déterminations se fondent et les prépositions se confondent, pour oser légitimer les séductions du coloris »[2].

Nos appréciations se basent sur le regard gouverné par les sensations esthétiques, sensibles aux interférences dans la perception de la Durée et des Instants temporels ressentis à travers les effets couleur. Pour cela, nous avons choisi de ne pas nous limiter à l'appréciation des œuvres du cinéma d'auteur et du cinéma expérimental, mais de nous ouvrir à un cinéma polyvalent. Pour une question de déontologie, nous avons rassemblé ces œuvres sous le terme de cinéma d'expérimentation, compte-tenu que les œuvres qui seront citées sont toutes le résultat des expérimentations esthétiques et de réalisateurs qui explorent l'univers cinématographique. « C'est au niveau de l'interférence de beaucoup de pratiques que les choses se font, les êtres, les images, les concepts, tous les genres d'événement »[3]. En suivant une conception de cinéma multiple, les installations, les peintures, les Icones, les vidéo-installations et performances se croisent avec le cinéma d'auteur (certaines œuvres étant classées expérimentales), ce que nous

[1] Voir bibliographie.
[2] LICHTENSTEIN, *op.cit.* p. 12.
[3] DELEUZE, Gilles, *op.cit.* p. 365.

appelons cinéma d'expérimentation, bien que certains effets soient tout à fait spontanés, voire involontaires.

Ce concept se base sur le principe de la projection lumineuse et sur la possibilité d'une communion collective pendant des séances réalisées ou présentées dans des salles ou des chambres, plus au moins obscures, qui créent un espace d'interaction entre l'individu et l'œuvre. Concernant les travaux plastiques, tous, ou presque, ont été présentés lors de programmations artistico-culturelles dans des institutions soutenant l'art visuel : musées, galeries, fondations, centre culturels. Le fait que ces œuvres soient exhibées dans ce genre d'institution n'a aucune valeur particulière pour nous, au-delà de la constatation que nous pouvons établir. Cela ne fait que louer leur statut comme art parmi d'autres, mais cela les rapproche également des autres arts du cinéma. Une autre approche entre cinéma et art plastique est-elle possible ? Art en tant qu'Art et en tant que cinéma ? Il n'est plus question pour nous, comme il l'a été un jour pour Rudolf Arnheim, de défendre ou de penser ce qu'il y a d'art au cinéma. Aujourd'hui, il serait plus fructueux de parler de ce qu'il y a de cinéma dans l'art du XX^{ème} siècle, contemporain d'un monde où le temps et l'espace sont plus que jamais abstraits et immatériels.

Nous avons choisi de partir des effets pour arriver aux œuvres. Si, d'un côté les passages ou certains plans nous inspirent dans notre recherche sur la couleur et le temps, d'un autre côté, notre recherche théorique a réorienté, à son tour, les questions concernant ces passages et leurs structures *plastico-temporelles* liées au cinématographe. Dans ce contexte, les textes et les images seront cités et pensés au fur et à mesure que nous construirons notre compréhension de la couleur comme agent de temps au cinéma. Ce qui peut paraître dans un premier regard comme une démarche empirique, va au-delà des effets pour attribuer un savoir. Lorsque Deleuze analyse deux formes de « savoirs », le « visible » et « l'énonçable », dans son texte *Foucault*, il fait appel à une sensibilité particulière pour qui veut les appréhender :

« Tant qu'on reste aux choses et aux mots […] on en reste à un exercice empirique. Mais, dès qu'on ouvre les mots et les choses, dès qu'on découvre les énoncés et les visibles, *la parole et la vue s'élèvent à un exercice supérieur* »[1].

Le cheminement de ce travail débute par l'analyse du *saturé* ou par l'épanouissement dans le néant, que le monochrome peut parfois nous procurer, pour que progressivement nous puisons élever la pensée à la complexité d'être à l'intérieur de ce monochrome, face au vide. Ces étendues chromatiques imposent au regard des paralysies, des emboîtements, des enchaînements, des transpositions de perspectives, et des intercalations de temps et d'espaces distincts. Enfin, les fragments, les éclats, les explosions chromatiques nous ouvriront la possibilité d'évoquer les ressentis sur le temps fragmenté, remixé, et non linéaire dans des espaces opposés. De cette façon, notre regard partira de l'intérieur (du vif du sujet), pour d'abord se concentrer sur la couleur comme *elemento mutanti* et son rapport au cinématographe, puis nous nous laisserons guider par le déploiement de ses artifices jusqu'à être expurger vers le dehors, une autre forme de vide, par ses éclats et son évanouissement. Progressivement, nous chercherons à quitter les structures construites pour l'unique profit des sensations induites par la couleur comme dispositif du cinématographe.

L'objectif thématique des trois parties qui composent notre travail est donc de repenser le temps senti au détriment du temps chronologique. Nous observons que ce phénomène est actionné par le dispositif de projection, qui fait de la salle et / ou de l'écran un réceptacle, un espace d'insertion (emboîtement) et de *performance*[2]. Dans ces espaces dénués de toute pensée, la projection (lumière), la couleur, et l'espace sont les trois principaux éléments qui actionnent la sensation de temps. La continuité et la discontinuité de ces manifestations chromatiques anéantissent tout autre repère temporel externe (expériences atemporelles). Dans ce cas d'expérimentation, la sensation esthétique est le principal médium entre la matière et l'esprit.

---

[1] DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Ed. de Minuit, 1986, p.72.

[2] Le mot « performance » est ici employé selon le concept de « performance artistique » comme événement de manifestation éphémère à travers la projection, où le corps, le temps et l'espace constituent les matériaux de base.

Comme nous avons fait le choix pour des œuvres dont les artistes définissent un univers esthétique complètement identitaire, nous avons cherché à ne pas dénaturer mais plutôt de faire face à leur proposition d'univers culturel, mystique et esthétique, du moins selon les concepts que nous pensons être leurs. Pour cela, il nous a fallu nous débarrasser de complexes générés par les mots *spiritualité*, *âme*, et *croyance* qui conduisent à des amalgames ésotériques. En effet, ces mots sont attachés à des réflexions franchement esthétiques chez des hommes comme Bazin, Walter Benjamin et Deleuze (Kant). Il est important de souligner que ce travail se concentre sur les phénomènes esthétiques, sans ignorer les motifs qui stimulent leur existence. Au contraire, nous pensons que cette démarche, comme nous le montre et nous inspire George Didi-Huberman, peut être enrichissante et nouvelle, une démarche où l'anthropologie du savoir a son mot à dire sur les formes immatérielles. Avec cette même ambition, nous ferons appel aux textes de Kazimir Malevitch et de Paul Florensky dédiés à la couleur et à l'art. Il est difficile de dire à quel point la production des premières et secondes parties a été influencée par la lecture de leurs textes, qui sont tout sauf des récits messianiques. De même, il est délicat de définir combien l'analyse des œuvres d'artistes comme James Turrell, Andreï Tarkovski, Alexander Sokourov et Akira Kurosawa nous a influencés à son tour dans l'appropriation de ces textes. Nous croyons que les deux ont été réalisés mutuellement, bien que le mot *équitablement* ne soit pas le plus approprié.

Pourquoi Malevitch et Florensky ? Parce que ces deux auteurs ont dédié une grand partie de leurs écrits pour parler de l'Art comme un « salut » qui intègre homme et monde – nature et environnement – où la couleur est la clef de cette esthétique de conciliation-intégration.

Les questions sur la couleur dans la pensée du *Suprématisme* défendue par Malevitch, selon le jugement qui est le nôtre, ouvre de nouvelles possibilités pour penser la couleur dans les films de Sokourov et de Tarkovski. Pas simplement parce que l'auteur de *La lumière et la couleur* est russe et de culture orthodoxe comme les deux autres réalisateurs. Mais parce que les œuvres de ces hommes, comme celles de Kurosawa et de Turrell citées dans ce travail, révèlent un regard impuissant face à la grandeur du monde, monde dans lequel l'homme n'est qu'un

des éléments constituants et indissociables qui composent le « tout » et qui, selon Paul Florensky, forment le « Grand Art ».

« Le temps est une matière propre au cinéma »[1] : Philippe Dubois nous rappelle que, pour Deleuze, l'image cinématographique ne devient temps que lorsqu'elle devient pensée.[2] Notre appréciation consiste à penser que les instants chromatiques d'une œuvre pendant sa projection peuvent agir sur le regard du spectateur au point que ce dernier devienne partie prenante de l'œuvre. Submergé par l'atmosphère chromatique, ce regard développe une perception du temps et de l'espace qui dépasse du cadre de la matérialité pour devenir une expérience au niveau du sensible. À partir de là, les effets chromatiques de formes originales créent des tensions de discontinuité et de continuum, interférant sur la perception du temps. Nous considérons que la manifestation de cet *effet couleur* interfère dans la perception du temps dans et pendant la projection, induisant l'observateur à expérimenter des dimensions temporelles à la fois linéaires, fissurées et discontinues. Cette couleur, quand elle est révélée par un effet lumineux, peut investir la sensation temporelle d'un passage ou d'une œuvre dont la projection est le médium. Ainsi, tout comme la continuité d'un effet chromatique peut indiquer une *Durée*, même si au cinéma, il s'agit du produit d'un enchaînement d'instants (« l'existence de [lacunes] dans la durée »), l'intensité de sa rupture peut également servir d'indice à des discontinuités évidentes – *Instants*. La manifestation chromatique en mouvement peut également participer au cœur des œuvres à des perceptions singulières qui renvoient le regard à des problèmes ou à des enjeux temporels partagés entre différents dispositifs, sans lesquels il n'y aurait pas de moment évident, à part ceux qui sont in-expérimentables en dehors de l'intuition.
La principale hypothèse pose que les manifestations chromatiques animées par le cinématographe possèdent des dimensions temporelles. La manifestation de la lumière en tant que couleur dans le dispositif cinématographique peut constituer des temporalités dans certaines œuvres, et celles-ci marquent des cadences par des successions chromatiques ou par la saturation de la couleur dans un plan au long

[1] DUBOIS, Philippe, « La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *in* : Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein - Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 267 – 323.
[2] *Ibid.*

de sa durée[1] (par exemple, les longs plans comme chez Tarkovski, Sokourov et les salles de projections chromatiques de James Turrell). Dans les deux cas, l'effet couleur contribue à la perception affective en tant qu'instant et durée. L'évolution de cette hypothèse est basée sur la compréhension de la possibilité que l'*effet couleur* peut engendrer à la fois des sensations esthétiques et temporelles, et en même temps déconstruire la forme par sa propre profusion, à tel point que le temps n'y est plus saisi et qu'il atteint son *Degré Zéro*.

La notion de « moment » est conçue, au cinéma, non pas comme une unité ponctuelle de temps, mais comme un faisceau de thèmes et de problèmes, qui permettraient justement d'examiner d'une façon non linéaire des phénomènes non généralisés de temporalité, tels les éclatements de couleurs, qui sont le corps des installations et des performances cinématographiques. On notera plus particulièrement les débordements qui dépassent du cadre de la figure et de la projection. La notion de rythme ici employée permet de rendre compte de l'expérience du temps discontinu. Le passé, l'avenir et la durée, au cinéma, ne sont que des illusions, des constructions formelles sans réalité objective, qui correspondent *in fine*, à la naissance ou à la permanence d'un rythme particulier. L'effet couleur est aussi un phénomène sensible et perceptible par la vision, qui peut ordonner l'expérience sensible dans des œuvres conceptuelles comme celles de Turrell, Sokourov et Tarkovski, dans lesquelles la manifestation des textures ou des lumières colorées induit des prospections sur la gestuelle au profit de l'instabilité visuelle. Néanmoins, cette instabilité déclenche une indécision dans le regard qui fait décoller le spectateur de la surface de l'écran ou du contexte du récit, le plongeant dans un abîme de temps insaisissable dévoré par sa propre profusion. Difficile de penser la durée et l'instant, sans revenir aux questions repensées par Henri Bergson et Gaston Bachelard. Pourtant, comme nous l'avons déjà souligné, leurs théories à propos du temps ne sont pas ici reprises en forme de contrainte ou d'adversité, mais plutôt comme complément. Nous partons du principe qu'au cinéma, comme c'est le cas pour le réel et le fantastique, la cohabitation de ces deux théories est toujours possible.

---

[1] En référence à la définition de rythme dans : J. Aumont et Michel Marie, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma,* Nathan, 2001.

Nous souhaitons que la lecture de ce travail soit aussi agréable et intéressante que sa production et son écriture ont été pour nous prolifiques, synonyme de chalenge, et foisonnantes de rencontres et de découvertes.

L'EFFET COULEUR

Nous croyons possible de penser la couleur en envisageant le temps. Néanmoins, l'utilisation répétée de mots comme sensation, sentiment et impression, suscite une certaine préoccupation quant au risque de surinterprétation ou quant à un total refus de cette approche, mettant la couleur à égalité avec d'autres éléments esthétiques, telle une partie d'un simple décor, ou le fruit de l'éclairage destiné à être un élément décoratif. Mais elle a bien d'autres prédicats.

Sur ce sujet Jacques Aumont formule que : « […] - nous sommes accoutumés à penser la couleur comme une donnée d'image. Pour autant, le cinéma n'a jamais ignoré la couleur : toujours il s'est posé des problèmes de couleur, toujours il a *été en couleur* […] Il s'agirait donc finalement, à propos du cinéma, de se demander, non pas quand il a été saisi par la couleur mais « quand » la couleur y est présente : sous quel mode, à quelles conditions existentielles, sous quel aspect, relevant de quelle définition ou de quelle intuition du chromatique. Non pas tant qu'une question d'*être*, donc (« qu'est-ce que le cinéma en – couleur ? » ou plus brutalement encore, « qu'est-ce que la couleur – de cinéma ? »), mais bien une question d'*agir* et une question d'existence. Quand y a-t-il de la couleur dans le film ? Comment décrire cette existence de la couleur dans le cinéma, comment le repérer, où a-t-elle lieu ? On ne pourrait, au fond, pas davantage poser la question *essentielle* à propos de la couleur qu'on ne le peut en général à propos du temps (cela indiquerait-il une connivence entre la couleur de film et le temps ? on devra se poser la question) »[1].

[1] AUMONT, Jacques, « Des couleurs à la couleur », *in* : *La couleur en cinéma.* Paris, Cinémathèque française - Mazzota, 1995, p. 42.

Il est facile de se retrouver dans une discussion symbolique quand le sujet est la couleur dans les films. La couleur comme valeur est une question souvent reprise lorsqu'il est question de ses usages ou de ses manifestations au cinéma. Elle constitue un problème bien plus profond que les messages ou les vraies intentions engendrés par l'utilisation de telle ou telle couleur. Bien évidemment, dès les premiers jours du cinéma[1], sont nées des œuvres où leurs réalisateurs ont voulu utiliser la couleur, pour mettre à profit ses qualités présumées « harmoniques » et / ou des connotations symboliques. Ce concept est proche de ce qui a été théorisé et mis en œuvre dans un second temps par Eisenstein[2]. Mais les opportunités de travailler et de penser la couleur au cinéma ne tiennent pas uniquement à ses usages symboliques dans le film. De plus, cette proposition sémantique quelconque, dans le sens où elle est attachée à une qualité pigmentaire de la couleur, ne tient qu'au fait que le spectateur soit apte à partager les mêmes codes et les mêmes approches culturelles que le réalisateur. De nos jours, la couleur demeure un sujet pour lequel les références ethnographiques, littéraires et symboliques sont toujours douteuses et incertaines[3], donc une tentative d'instrumentation ou d'interprétation suscite des problèmes, pragmatiques et sémiotiques[4], difficiles à résoudre quand ils sont confrontés aux modes et aux usages. Nous nous mettons donc en garde quant à sa nomenclature correcte et à ses attributions symboliques ou historico-culturelles. Jacques Aumont attire notre attention sur ce sujet, en soulignant que « la valeur symbolique présumée de la couleur ne se reproduit que localement, comme extraite du flux temporel auquel elle échappe toujours plus au moins ; tendanciellement a-temporelle, n'est-elle pas aussi a-filmique ? Lorsqu'on cherche à l'extraire, le tamis ne recueille que du verbal. »[5]. Il nous met également en garde vis à vis de la substitution du symbolisme au psychologique proposée par Jean Mitry, qui ne ferait que

[1] À ce sujet, nous vous renvoyons au texte de Philippe Dubois – « Hybridation et métissage – Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », *in:* J. Aumont (dir), *La Couleur en Cinéma,* Cinémathèque française, 1995, pp. 74 – 92 – dans lequel on peut retrouver une liste de films du cinéma des premiers temps où l'utilisation de la couleur figure déjà des connotations.
[2] Nous reviendrons sur ce sujet dans les pages qui suivent.
[3] PASTOUREAU, Michel, *Couleurs,* Paris, Éditions du Chêne, 2010
[4] AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur* : des discours aux images. Paris ; Armand Colin, 1994.
[5] *Ibid.*

« déplacer » le problème, puisqu'il est difficile d'instituer une frontière entre l'un et l'autre.

Jacqueline Lichtenstein[1], selon un raisonnement semblable, défend la nécessité de distinguer le coloris de la couleur élément symbolique ou composé de signe. Dans notre travail, pour une question de principe lié au cinématographe, nous avons attribué à l'équivalent du *coloris* le nom *d'effet chromatique*, ou *effet couleur*. Mais nous n'avons pas pu nous empêcher d'utiliser le mot couleur, de temps à autres, comme terme générique. Néanmoins, quand nous citons dans nos textes le terme couleur, nous essayons au moins de le détacher de son étymologie fortement culturelle, de ses possibles codes d'association aux sentiments ou des racines interprétatives. Dans la couleur cinématographique, ce qui nous intéresse est son pouvoir de coloriage qui, par le biais de la projection, se transforme en *effet*. Celui-ci interfère dans les sensations temporelles de l'œuvre, ou de certains passages et/ou plans dans l'œuvre elle-même, pas nécessairement en tant qu'élément symbolique ou signifiant, mais comme dispositif visuel. Ce *coloris*, lorsqu'il est révélé cinéma, suscite autant de théories, de débats, que les considérations symboliques à son sujet, comme peinture et musique silencieuse du visible.

Nous n'avons cependant pas la prétention de construire une nouvelle science de la couleur, mais de lui ouvrir des possibilités où nous pouvons disserter sur sa présence connectée au corps de l'œuvre, et sur les sensations qui participent au cinéma. « Cet ensemble où chaque « partie » quand on la prend pour elle-même ouvre soudain des dimensions illimitées – devient partie totale. »[2].

Néanmoins nous défendons l'idée qu'il est possible de parler de l'*effet chromatique* sans avoir besoin de le rapporter au *coloris pictural*, même s'il existe des similitudes dans l'émerveillement et le mutisme dans lesquels le spectateur succombe (devant de tels phénomènes). Nous nous concentrerons sur ce principe d'*effet couleur*, ou plus précisément, sur sa définition dans la nature cinématographique.

---

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*, Flammarion 1989.
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard col. Folio Essais, p. 271.

Sergei Eisenstein fut probablement un des premiers cinéastes à théoriser une méthodologie de la couleur dans ses films, et à remettre en question le rôle ornemental de la couleur au cinéma. Il croyait à sa puissance d'entreprise : pour lui, « la couleur commence là où elle ne correspond plus à la colorisation naturelle »[1], où elle cesse de s'attacher aux choses pour gagner la non-forme abstraite du sensible. Autant qu'un événement susceptible à la perception visuelle, ses gammes et tons sont traduits comme potentiel *Indicateur des émotions humaines*[2]. Néanmoins, chez lui, la couleur n'est plus jugée à partir de sa valeur poétique mais structurelle. Selon ses considérations, sa fonction consiste à attribuer aux choses une force d'interprétation, et de produire chez le spectateur une compréhension au niveau de la perception immédiate, cependant en rapport à ses expectatives intellectuelles. Bien que l'idée soit fructueuse, elle ne correspond pas nécessairement à nos intentions, car si d'un côté, elle propose les usages de la couleur comme des structures formelles, d'une autre côté, elle ne libère pas la couleur des attaches sémiotiques.

Nous suivons la piste indiquée par J. Aumont : « il y a en puissance dans l'image filmique un *lieu* de la couleur qui n'est soumis ni à l'analogie ni à la construction, et qui est celui de l'action même de la couleur »[3]. Au-delà de la concevoir à partir d'un symbolisme culturel ou de son essence métaphysique, l'auteur suggère de penser la *couleur en cinéma* à partir de son interposition avec la lumière, ou plutôt à partir des obstacles qui font face à cette lumière d'où naissent les différentes gammes chromatiques. Une formule goethéenne que l'auteur définit en terme plastique, adaptée à l'ébranlement cinématographique. Celle-ci est fondée à partir d'une interprétation particulièrement esthétique sans surenchérir sur la mystique de la perception et de la flatterie cosmétique – ces considérations émergent dans un second temps de ses écrits. L'auteur de « La couleur à l'écran » indique que « ce qu'a suggéré la considération de la couleur dans le film, là où cette couleur fait supplément c'est-à-dire peut dangereusement se détacher, c'est que, au

---

[1] EISENSTEIN, Sergei Mikailovitch, *Le film : sa forme son sens,* adapté du russe et de l'anglais sous la direction d'Armand Panigel, Paris, C Bourgois, 1976, p. 61.
Dans l'article subséquent à la référence, Eisenstein construit une analyse basée sur l'impression sentimentale que la couleur jaune peut susciter sur différents regards.
[2] *Ibid.*
[3] AUMONT, Jacques, *op.cit.* 1994, p. 218.

contraire, en cinéma la couleur est de l'ordre du solide, de ce qui ne peut exister qu'en faisant obstacle à la lumière »[1]. Une considération au degré phénoménologique à travers lequel Goethe a défini la couleur, et qui, apparemment, convenait aussi à Hegel[2]. Ce dernier s'oppose à une théorie de la couleur dont les définitions sont basées sur une « métaphysique-pure » comme celle proposée par Isaac Newton, qui fait de la couleur de simples substances dérivées de la lumière[3]. Á partir des conditions de ce qui se porte visible, Goethe définit un nouveau mode de pensée. Cette méthode peut paraître empirique mais l'auteur l'a systématisée avec une telle qualité méthodique qu'elle séduit de nombreux adeptes encore aujourd'hui, parmi lesquels Deleuze. À ce sujet, ce dernier reformule la pensée phénoménologique qui gouverne cette théorie. Pour lui, l'apparence est agencée par l'apparition. Une apparition renvoie à la condition de sa propre apparition, ce qui fait l'apparaître[4]. Comme dans ce travail nous nous concentrons sur les effets liés à l'apparition de la couleur, plutôt qu'à l'essence de sa matière, nous suivons également ce concept « phénoménologique ». Ce qui peut, selon un premier avis, se montrer périlleux car nous avons l'intention de le croiser avec d'autres considérations phénoménologiques, notamment à celle de Merleau-Ponty pour lequel une valeur affective, mais non interprétative, est attribuée à la couleur. Ces concepts, à partir de leur vocabulaire et de leur perspective, peuvent varier et attribuer à la couleur des valeurs plus proches du sentiment évoqué par la sensation esthétique et de son rapport immédiat au monde, évoquant son pouvoir de présence. Présence qui « par principe n'est accessible qu'à travers le voir, et est accessible dès que le voir est donné, n'a dès lors plus besoin d'être pensé »[5].

Tenant la couleur comme espace de convergence, Merleau-Ponty considère que la couleur est « l'endroit où notre cerveau et l'univers se rejoignent [citant Cézanne] …Il ne s'agit pas des couleurs « simulacres ou des couleurs de la nature », il s'agit

---

[1] AUMONT, Jacques, « La couleur à l'écran » *in* : *Matière d'images,* p. 100-120, 2005.
[2] LICHTENSTEIN, Jacqueline. *op.cit.*
[3] *Ibid.*
[4] DELEUZE, Gilles, *in* : *La voix de Gilles Deleuze*, Cours 34 du 08/03/83 – 1.
[5] MERLEAU-PONTY, M. *op.cit.* p. 301.

de la dimension de couleur, celle qui crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture une matérialité un quelque chose… »[1].

Gilles Deleuze fait de la présence de la couleur un troisième procédé de l'image cinéma, il attribue à cette « image-couleur » un caractère absorbant. Cette couleur n'est pas celle qui circonscrit l'objet, elle lui fait opposition, « l'image couleur ne se rapporte pas à tel ou tel objet, mais absorbe tout ce qu'elle peut : c'est la puissance qui s'empare de tout ce qui passe à sa portée ou la qualité commune à des objets tout à fait différents »[2]. Pour Deleuze, cette « couleur-image » en mouvement ne réveille pas des affections, « elle est l'affect elle-même ». Cette couleur fait son apparition et institue sa présence par l'intermédiaire de la lumière. Par conséquent, son interférence constitue une base importante dans la pensée à propos du mouvement et du temps dans le cadre du cinéma. Néanmoins, selon Deleuze lui-même, la lumière, qui est invisible, pose les mêmes problèmes qu'un mouvement sans intervalle, tous deux sont actionnés par des principes ressemblants : si la couleur se fait par opposition à la lumière – par des degrés d'ombre entre blanc et noir, le mouvement ne peut être visible sans qu'il n'y ait d'intervalles qui s'y interposent. De ce fait, nous pouvons comprendre que, bien que les considérations deleuziennes sur le cinéma soient vraisemblablement « sémiotiques », ses réflexions sur la couleur et les apparitions de celle-ci au cinéma sont davantage hégéliennes.

Nous prolongerons sur ce sujet dans la deuxième partie de notre travail, nous pouvons quand même ajouter brièvement que les considérations sur la couleur au cinéma au cours de ces dernières années ont été repensées, et elles constituent une histoire dans la pensée dédiée aux disciplines du cinématographe. En France, certains auteurs comme André Bazin, Alain Bonfand, Dominique Païni, Jacques Aumont, Nicole Brenez, Philippe Dubois et plusieurs autres penseurs et amateurs de cinéma, notamment ceux qui ont collaboré à la *Couleur en Cinéma* et *Poétique de la couleur* (cités dans le corps de ce travail), ont en grande partie contribué à définir le *cadre* qui attache la couleur à l'image. Nous tenons à ajouter à cette liste Georges Didi-Huberman : son regard sur l'espace de l'œuvre et la

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit* Paris, Gallimard col. Folio Essais, 2002, p 67.
[2] DELEUZE, Gilles, *op.cit.*2002, p. 166.

projection chromatique rapporte au cinéma de nouvelles possibilités, notamment en ce qui concerne le temps devant l'image et le pouvoir que possède la couleur à nous apprendre sur le voir. À travers ces considérations, l'anthropologie prouve sa compétence à analyser les formes. À travers ce concept d'« anthropologie de la forme », l'auteur parle des images comme une concrétion temporelle, « un éclair, un cristal de temps ». Dans ce contexte, devant un tel phénomène, nous, spectateurs, ne sommes qu'un élément de passage et l'image un élément de durée. Ces considérations nous seront indispensables pour la production de tout ce travail, principalement pour la première partie. Nous nous rapporterons régulièrement aux réflexions auxquelles nous sommes aussi sensibles que l'individu devant une œuvre. Celle-ci ne se donne pas entièrement à voir, elle lui parle en instants, en durée et en simultanéité, alors qu'il croit voir des formes et des couleurs, il se trouve devant le temps[1].

Afin d'éviter toute redondance, nous avons souhaité ne pas paver les notes de pages de références déjà mentionnées. Nous faisons appel aux auteurs quand leurs citations sont vraiment pertinentes, néanmoins leurs pensées entreront dans nos considérations au long du texte. Les noms cités ci-dessus ne constituent pas une base fermée de notre rapport théorique sur la couleur au cinéma, d'autres pourront également apparaître. De même, plusieurs autres auteurs pourraient faire partie de notre recherche et apporter des observations enrichissantes. Pour une question de méthodologie et de temps, il nous a fallu procéder à des choix, éliminer et délimiter nos références. Le premier lien entre ces auteurs nous semble être la défense, dans leurs textes, de façon distincte et néanmoins insolite, des approches des manifestations *lumino*-chromatiques projetées sur l'écran ou provenant de l'écran. Leurs écrits contribuent à une autre approche sur la couleur et la libèrent des considérations « héraldiques » et des attaches picturales, lentement mais progressivement, en vue de bâtir des théories sur la couleur « au » ou « en » cinéma sans avoir besoin de tisser des liens, comme des *béquilles* ou des *roulettes* pour les soutenir. Notre intention n'est pas d'inciter ou de faire l'apologie des réflexions concernant le coloriage cinématographique à travers des œuvres

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image,* Paris, Les Éditions de Minuit, col. Critiques, 2001.

picturales ou les palettes des peintres. Plusieurs films et œuvres audio-visuelles revendiquent clairement cette référence, ou d'autres dont l'approche est fortement salutaire. Le danger est de passer de l'analogie à l'amalgame, et de constituer des cages ou des menottes littéraires qui empêcheraient la couleur, en tant que cinéma, d'obtenir sa propre reconnaissance.

Comme toutes les nouvelles pensées sont constituées à partir de celles qui les précèdent, les rhétoriques et les considérations sur la couleur employées pour la peinture sont toutefois indispensables au cinéma. Il en va ainsi des considérations philosophiques d'Aristote[1] au sujet du discours sur l'Art et de la couleur, où « rhétorique » et « poétique » ont contribué à la libération de la peinture du discours platonicien. Voilà pourquoi Jacqueline Lichtenstein[2] est amplement citée dans ce travail, l'auteure ouvre une perspective sur l'éloquence de la couleur qui, bien que destinée à la peinture, contribue sensiblement à deviser de ses qualités rhétoriques et saisissantes. Ses reprises contre les controverses qui nourrissent la polémique autour de la couleur, réhabilitant son droit de tout faire sentir et de ne rien signifier, sont aussi des éléments d'inspiration pour notre recherche. Lichtenstein définit l'expressivité du coloris comme une condition visuelle des possibilités. Cette expressivité ne peut pas être conçue sur le modèle d'une langue composée de signes, où chaque élément entretiendrait avec sa référence naturelle un rapport de signification. Si l'analyse des couleurs dans le médium cinématographique hésite encore entre plusieurs tendances, elle semble avoir dépassé les discussions métaphysiques concernant leurs natures et leurs origines pour ne s'intéresser qu'à leurs usages et leurs effets. Dans ce contexte, nous nous approprierons des textes écrits par des proches de la peinture qui ont associé la couleur, son usage et ses effets, aux degrés des sensations esthétiques, qui dépassent parfois la compréhension de l'œuvre. Considérant la couleur comme

[1] Dans les écrits de Jacqueline Lichtenstein, nous avons identifié un regard très pertinent sur l'usage du discours aristotélicien au XVII[ème] siècle en faveur de la peinture pour la sauver « de la condamnation platonicienne ». Elle souligne que, bien que, dans ses œuvres, Aristote n'ait pas fait de la peinture un objet d'analyse spécifique, sa redéfinition du concept de mimésis a également fourni aux théoriciens des moyens de sauver la peinture. LICHTENSTEIN, Jacqueline, « Le bouclier d'Aristote », *in : La couleur éloquente*, Flammarion, 1989, p. 65 – 83.

[2] LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente, op.cit.*

pure sensation visuelle, dans son manifeste sur le *Suprématisme*[1], Kazimir Malevitch opère une mutation, dans l'acte de son utilisation, de ses consonances émotionnelles. Nous avons exercé le choix de travailler sur ses considérations à double effet, puisqu'elles assurent à la problématique de la couleur une place nouvelle extensible à tous les arts, à l'espace et au triomphe de la couleur sur la forme. Ce recours à Malevitch ne se structure pas par une métaphore sur la peinture et le mouvement, c'est l'affirmation que la couleur a un corps, est la propriété d'un corps et ne peut être perçue que par les sensations visuelles qu'elle dissipe. « Le suprématisme possède, dans un de ses stades, un mouvement purement philosophique, un mouvement de cognition à travers la couleur […] »[2]. À partir de ce concept, couleur et philosophie se fondent en un seul acte qui fait du tout [monde] un espace sans objet d'où émerge le rien qui donne la vie aux formes[3].

Pour donner suite à cette pensée, les remarques sur la couleur, dans les deux premières parties, puiseront dans certaines de ces considérations pour parler des surfaces planes et des espaces saturés de couleur. Dans ses textes, Malevitch insiste sur la capacité de la couleur à réveiller l'esprit et à faire naître des émotions chez le spectateur coupé du monde extérieur, et qui erre, par ses sensations, dans la réalité sensible et la réalité *suprasensible.* C'est pourquoi notre corpus inclue les installations de James Turrell, et les films d'Andreï Tarkovski, d'Alexander Sokourov et d'Akira Kurosawa, non seulement parce que ceux-ci développent une approche unitaire entre regard et espace, mais aussi parce que la couleur fait naturellement partie de ce tout. De même, il nous est devenu incontournable d'approfondir le sujet du *suprématisme* russe et de le croiser avec les études de Pavel Florensky[4], non pas dans une démarche d'analyse « euchronique », mais pour comprendre l'importance qu'ont la couleur et la nature du vide dans un art éminemment « transcendantal ». Même si notre analyse reste prudente quant au

---

[1] MALEVITCH, Kazimir, *La lumière et la couleur* trd. Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger. Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1993.
[2] MALEVITCH, Kazimir S. *Le Miroir Suprématiste,* trd. Jean-Claude Marcadé, préface de E. Martineau Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1999, p. 83.
[3] *Ibid.*
[4] FLORENSKY, Pavel Alexandrovitch, *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase.* Trd. Françoise Lhoest. Éditions L'âge d'homme, Lausanne 1992.

mystique, ce mot est inévitablement employé quand il s'agit des œuvres et des auteurs cités précédemment, il ne s'agit pas pourtant d'une religiosité diffuse et invertébrée, ou d'états d'âme théologiques. Á considérer que la vision phénoménologique supprime les intermédiaires et convoque les cinq sens à une contemplation du monde dans son être, nous pourrions dire que le *suprématisme* de K. Malevitch est à la fois une manifestation artistique et « mystique ». Mais surtout, le « mysticisme » de K. Malevitch et P. Florensky prend du relief à travers leur opposition fondamentale à la pensée révolutionnaire constructiviste et matérialiste[1].

Les idées citées ci-dessus nous serviront de point de départ, et nous aideront à nous libérer de la notion de la colorisation ou du coloriage, et à concéder de nouvelles propriétés à la couleur, sur son pouvoir d'échapper aux formes, aux clichés et aux idées qui peuvent la restreindre à un effet de séduction. Elles permettent également de ne pas penser la couleur exclusivement comme un signe ou un système de signes, en prêtant sa distinction à une lecture purement sémiotique, mais plutôt comme un effet d'ensemble auquel participe l'union de couleurs et de clair-obscur produits à partir d'une combinatoire entre éléments composant une atmosphère éloquente qui dévoile le sentiment latent.

L'intention n'est pas de réduire ou de limiter l'espace d'action de la couleur dans l'image cinématographique à un effet purement producteur de sentiment. Il s'agit plutôt de pénétrer dans une analyse dont le sujet serait d'abord l'*effet couleur*, qu'il soit sous forme de lumière, ou sous forme d'élément condensé par la couleur, qui change la nature du cadre, et accentue le sens et le rythme dans l'image cinéma. Cette idée nous permettrait ainsi, non seulement de tisser une compréhension sur l'action de la couleur dans l'image en mouvement, mais également de réfléchir à la façon dont l'effet couleur peut y produire une singularité expressive, apte à intervenir sur les différentes perceptions dans l'instant filmique, et même plus, dans la cadence des images.

---

[1] Dans leurs écrits, on note des convergences de démarche et de pensée contraires à l'idéologie matérialiste et révolutionnaire et au constructivisme. Sans vouloir majorer les éléments qui les rapprochent, il existe beaucoup de points communs entre leurs idéaux qu'il ne convient pas d'ignorer.

NB : Il est fort probable qu'à la fin de la production de ce travail, nous nous trouvions face à de nombreuses contradictions, ce qui ne serait pas complètement négatif de notre point de vue, car notre démarche ne cherche surtout pas à éradiquer les doutes, mais plutôt à les disperser.

Encore un petit mot sur le corpus

Comme nous l'avons déjà énoncé, nous avons choisi de parler de la couleur à travers ses effets cinématographiques et de produire une recherche sur la sensation esthétique de la Durée et des Instants temporels ressentis à l'intérieur des œuvres à partir de ces effets. Dans ce but, notre corpus est constitué d'œuvres qui, par leur dispositif d'installation et de projection, relèvent à la fois du « Cinéma » et d'autres formes d'art plastique – symptômes de l' « Art contemporain » qui est aussi polymorphe que le « cinéma d'expérimentation ». L'idée de cinéma dans ce travail se développe donc au pluriel. Il est ici aussi polyvalent que les dispositifs qui le composent et le valident. Le flux et reflux chromatique ne sont pas l'unique lien qui nous intéresse, mais ont tissé le premier qui nous a motivés à rassembler dans un seul ouvrage des œuvres aussi hétérogènes que *Stalker – Nostalghia – Le Miroir – Solaris* d'A. Tarkovski ; *Spiritual voices I – Le Jour de l'éclipse – Second Cercle – Mère et fils* d'A. Sokourov ; *Sky space – Tall Glass – Wide out* de James Turell ; *Dreams* ; *Dersou Ousola* d'Akira Kurosawa ; *Abstract film en couleur – Charlotte – Japon series – La Fissure* de Cécile Fontaine ; *Stadt in Flammen – Das Goldene Tor – Instabile materie* de Jürgen Reble ; *Study in Color and Black and white – Black Ice – Comingled Containers – Mothlight* de Stan Brakhage… Ajoutons à ces œuvres quelques-unes du mouvement *Marginália 70* et certaines installations de Bill Viola et de Rosângela Rennó… La liste, longue, est loin d'être épuisée. Toutes ces œuvres participent à l'élaboration progressive de ce travail, elles sont citées, revisitées et évoquées au fur et à mesure que notre réflexion sur le médium et ses effets progressent. Selon ce concept de cinémas au pluriel, les installations, la peinture, les icones, la vidéo-performance croisent le cinéma d'auteur et le cinéma d'expérimentation chromatique. Pour l'appréciation des œuvres, nous avons choisi de prendre la place du spectateur, où regard et œuvre communiquent et s'entremêlent. Les chambres et les salles des projections sont considérées dans ce travail comme « un

espace d'intégration, conçu comme plan d'immersion ou d'immanence en fonction » d'une installation.

Cette thèse rassemble des œuvres qui ont participé à ma formation académique et intellectuelle, et qui ont éveillé et cultivé mon envie d'écrire sur leurs particularités esthétiques, notamment sur la couleur. Le premier ou unique contact s'est passé dans les différents pays où j'ai pu faire mes études depuis 2003, où j'ai pu vivre et que j'ai pu visiter pendant cette période, de l'Amérique Latine, à l'Europe en passant par l'Asie. Depuis cette première rencontre, au long de l'écriture de ce travail, nous avons consulté certaines images d'archives, des DVD, et visualisé des images en VHS – principalement pour la troisième partie. Mais nous n'avons pas vraiment travaillé sur ces plateformes de façon exhaustive, primo parce que cette manière allait à l'encontre de notre approche, et secundo car nous avons constaté assez tôt que les différents médias interféraient considérablement dans la palette et dans la densité de la lumière et des couleurs. Comme nous ne nous sommes pas engagés dans le projet de descriptions chronométrique et colorimétrique précises, nous avons privilégié de nous en tenir à nos premières impressions.

Aussi diversifiés que le corpus à venir, sont les langues, les cultures et les contextes environnementaux dans lesquels mon regard s'est immergé, quand j'ai visualisé ou visité les œuvres et les expositions. Par conséquent, au cours de la rédaction de ce travail, nous allons citer des œuvres dont les titres ne sont pas donnés dans leur traduction en français. Nous avons choisi de garder le titre ou la version correspondant au pays où la première visualisation a été réalisée et pour lequel la/les versions en question est/sont destinée/s. Opportunément ou non, la plupart du temps, les titres d'origine ou leur traduction anglaise ont été maintenus. Cette volonté facilitera la compréhension, en tout cas nous espérons qu'elle ne soit pas un obstacle majeur pour accompagner nos citations. La motivation d'un tel choix résulte de l'existence de plusieurs versions présentant des variations de longueur, de montage et de contexte de projection ou exhibition. Nous faisons allusion ici aux installations de James Turrell, Rosângela Rennó, Hélio Oiticica, ou à certains films d'Andreï Tarkovski, d'Alexander Sokourov, ou de Stan Brakhage.

En cas de doute, nous invitons à consulter la filmographie et la liste des œuvres en annexe.

La même méthode a été suivie pour les noms d'auteurs, les titres des livres et des textes dans la bibliographie ; ceux-ci obéissent aux transcriptions imprimées sur la quatrième de couverture ou à la nomenclature de référence, selon la version ou la langue de publication. Quand nous avons pu consulter des livres du même auteur dans des éditions et des langues différentes, la méthode a également été appliquée et nous citons les différentes versions. Concernant l'édition ou à la version en question, le lecteur pourra facilement se repérer dans les références citées dans le corps du texte ou dans les notes de page.

Une brève introduction des parties qui composent ce travail

Les parties et chapitres :

Le chapitre d'ouverture consistera à présenter les contextes esthétiques au sein desquels nos concepts sur la couleur et sur le cinéma prendront forme. Ces pages, rédigées au commencement de la recherche, constituent en elles-mêmes une introduction. C'est là l'introduction du regard dans l'espace que nous allons parcourir, sur les couleurs qui nous sont données à *sentir* et sur le temps que nous chercherons à saisir. Nous débuterons par le monochrome et le vide. Il s'agit d'analyser l'absolu et le rien évoqués par la couleur « unitaire ». Ce qui peut paraître comme une tentative de partir du plus simple, constitue, à vrai dire, la démarche la plus complexe de notre recherche. Ces deux éléments concentrent en eux toutes les ambigüités concernant leurs justes définition et appréhension, mais peuvent certainement nous initier aux conceptions de cinéma et de couleur en question dans ce travail, et qui seront décomposées au long de nos réflexions sur ces éléments. Lointain héritage de la notion du *diffus* chromatique et de la poétique du *lieu*, l'habitation du monde, énoncée par Georges Didi-Huberman dans son analyse des installations de James Turrell[1], nous semble fécond à l'exorde, dans la réflexion que nous avons engagée en relation à la cinématographie du lieu. Une anthropologie de la forme dédiée au *lieu* et au *diffus* pourra nous aider à appréhender le « sentir » qui se niche dans les interstices, habité uniquement par la couleur, dans la traversée du vide. L'objectif est de construire une approche dans laquelle les espaces de projections saturés par la couleur sont pensés dans l'infinité de l'espace et du temps. Dans ce concept, les espaces prennent possession de nous, nous « saisissant » et nous « dessaisissant » par l'intermédiaire de la lumière couleur qui nous fait voyager dans un temps quelconque. L'être humain est à la fois arpenteur et partie intégrante de ces espaces où la couleur est conçue et perçue comme élément formel qui exerce également le rôle de médium sensitif.

[1] DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*. Les Éditions de Minuit, 2001.

Une telle démarche pourrait se placer à l'envers des pratiques cinématographiques du cinéma dans son sens canonique. Nous avons en effet annoncé plus haut que les idées d'André Bazin faisaient partie de notre travail, et celui-ci défend initialement le principe du réel au cinéma. Bien qu'« irrévocables », Bazin a su, au fil du temps, évaluer ses idées sur le réel. Nous estimons qu'un tel « cinéma conceptuel » n'est pas assujetti au subjectif, car nous nous appuyons sur le voir et le sentir, nous ne faisons donc qu'appréhender la réalité que nous pouvons saisir. On postule alors que ce cinéma est atteignable, représentable, mais néanmoins intraduisible. C'est au spectateur de le concevoir : « chaque âme a un regard sur le vrai ». Ce type de réalisation visuelle – plus souvent destinée à un regard, s'il n'est pas éduqué, au moins passionné – présuppose une union entre regardant et regardé. Cette eucharistie, sujet et objet, constitue notamment le présupposé originel qui fait du cinéma un miroir du monde.

Dans cette partie du travail, nous aborderons certaines installations de James Turrell, certains films d'Andreï Tarkovski, Alexander Sokourov, et quelques passages réalisés par Akira Kurosawa qui pourront être plus souvent mentionnés. Il en est de même pour ce qui concerne la seconde partie. Ces œuvres seront mentionnées en tranche et non dans leur intégralité, au fur et à mesure que les textes seront construits autour de nos investigations principales – continuité-discontinuité et affectivité couleur. L'objectif principal est de conduire quelques réflexions autour de la durée chromatique et de ses instabilités. Nous chercherons en tout cas à produire des approches entre couleur et durée. Les passages cités ont été distingués pour leurs qualités chromatiques éblouissantes et leur pouvoir de *consubstantiation*. Ces œuvres suggèrent une relation complexe entre le monde habité et le regard qui l'observe, il n'y a ici que du réel vécu, senti, ressenti. Chez ces cinéastes et artistes, la dichotomie observateur/monde est annulée par un principe de « je-monde », en d'autres termes *je partie du monde.* Filmer les grands paysages, transposer le ciel, prolonger le regard dans des espaces simples et à travers des objets miroitants sont des démarches cinématographiques, de forme artistique spécifique. Á aucun moment, ce monde n'est présenté comme forme étrangère et distante, le regard l'habite et lui appartient, parcourant un chantier à vivre et à accommoder.

Les trois chapitres de la seconde partie se concentreront donc sur l'*effet couleur* à travers ses particularités comme élément opérateur de sens (comme le montage, le rythme, la saturation, le mouvement et la sensation d'arrêt, de ralenti, de transposition de perspective), sans pour autant oublier les sensations esthétiques. Par cette approche, nous reviendrons sur quelques registres, aujourd'hui historiques, voire classiques, mais qui à leur époque ont formé « l'avant-garde » dans la pensée sur la couleur dans l'art. Notre intention majeure est de constituer un « savoir » en partant de la couleur, au point de pouvoir la défendre comme un élément structurel dans l'image cinématographique. C'est pourquoi nous avons choisi des œuvres particulières dont le traitement couleur relève d'une certaine primordialité de la conception, et / ou de leur mise en scène. Dans ce contexte, nous nous efforcerons de constituer un discours qui examine et explore la couleur, en cherchant à lui concéder un sens dans la mise en scène d'un cinéma où elle est un élément propre. C'est-à-dire sans négliger les problèmes généraux suscités par la mise en relation de la couleur et du cinéma, et « les concepts que le cinéma suscite » – pour cela, nous n'avons pas obéi à la linéarité historique ou temporelle des écrits et des images.

Ce « court-circuitage disciplinaire » que défend Deleuze dans la « Conclusion » d'*Image-temps*, et qui malheureusement n'est pas plus longuement développé, demeure relativement présent à notre esprit. C'est principalement à partir de ce moment que les problématiques seront plus aiguës, avec la difficulté de déterminer les limites et les frontières entre une chose et l'autre. Cette apparente indétermination n'est pas, en tout cas pour nous, un défaut d'analyse ; elle possède une importante signification dans la mesure où elle revoie aux conditions internes de la couleur les démarches d'ordre philosophique, de l'esthétique et de la pensée cinématographique qui ne sont pas énoncées séparément – ou qui ne peuvent pas l'être. Ce chapitre décrira la manière dont les effets couleurs rencontrent effectivement l'image en mouvement, comment il est possible de créer des concepts à partir « des manifestations chromatiques » dans

cette « puissance suscitante » qu'est le cinéma – tel que le défend Alain Badiou[1] dans la citation du début de ce texte. Cet exercice affiche l'ambition, signalée plus haut, de penser la couleur au cinéma et de tisser la relation entre celle-ci et le temps cinématographique – et peut-être de promouvoir, ce n'est qu'une hypothèse, les conceptions sur les principes d'intégration de la couleur, du regard et de l'espace au profit des dynamiques temporelles.

Cette mise au point nous emmènera au seuil des chapitres suivants, **dans la troisième et dernière partie,** où les considérations seront tournées vers *L'Intuition de l'Instant*[2], avec comme corpus le cinéma *d'expérimentation chromatique, les performances-installations et le Cinéma marginal – Super 8*. Dans cette perspective, la détermination de ce que désigne un « instant poétique » nous sera d'un apport non négligeable. Les considérations deleuzienne et bergsonienne réapparaîtront dans la perspective d'aboutir à quelques « descriptions » cinématographiques (pas franchement phénoménologiques), avant d'aboutir à une corrélation directe entre couleur et temps.

L'ensemble du corpus contribue à une pensée esthétique dont la finalité semble être le questionnement de ce que l'on voit, où les facultés de voir et de penser s'élèvent à un « exercice supérieur », celles qui dépassent le premier rapport empirique[3]. Ce qui sera déterminant pour appréhender le chapitre IX – *Quand le tout conduit au rien, le degré zéro de la couleur et du temps,* chapitre qui nous permettra d'émettre notre dernière hypothèse : l'anéantissement de la couleur par la couleur elle-même. Par conséquent, qu'en est-il du temps dans ce contexte ?

Entre temps, nous aurons tenté d'expliquer ce qui différencie ce genre d'*effet chromatique* de celui énoncé dans les deux premières parties – durée et instants chromatiques.

Il serait toutefois erroné d'envisager un rapport d'opposition entre deux régimes d'*effets chromatiques*, comme si l'un relevait d'un regard « purement

---

[1] BADIOU, Alain, *op.cit.*

[2] Nous nous inspirons clairement ici des idées défendues pas Gaston Bachelard à propos du temps : BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la Durée,* Paris, Presses universitaire de France, 1963 et *L'Intuition de l'instant*, Paris, Éditions Stock, 1992.

[3] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition,* Épiméthée PUF, Paris 2005

empirique » et l'autre d'un regard qui demande des « facultés supérieures »[1]. Nous supposons qu'il n'existe aucune opposition spécifique dans ce contexte, mais seulement des facultés de voir ce qui se distingue d'un module à l'autre, sans s'attacher à un style précis de cinéma mais à des expositions ou des apparitions couleur. Ce n'est pas non plus, bien entendu, une opposition entre le cinéma dans son format « classique » et le cinéma « conceptuel et de *performance* ». Nous croyons que le fait d'aborder les cinémas de Sokourov et de Tarkovski comme chambres chromatiques est bien plus « expérimental » que de décortiquer méthodiquement l'usage de la couleur dans un film d'expérimentation, où celle-ci est le propre du médium. De son passage d'*Image-Mouvement* à *Image-Temps*, Deleuze n'institue aucune hiérarchie de supériorité entre ce qu'il appelle « cinéma classique » et « cinéma moderne », ce qu'il distingue est la qualité du regard, ce regard sollicité par la durée et l'instant de choses.

Pour cette dernière partie, le regard continue à être plus sollicité que le corpus. Ces cinémas sont *a priori* complètement affectés par la couleur, dont les *effets* sont les appareils d'étude d'une possible *discontinuité*, « pure instant » propre aux effets couleurs courts, inopinés et accélérés. Une grande partie de ces œuvres est issue de la pratique du *Found-footage* et d'expérimentations marginales dont les pellicules 8 millimètres ou Super 8 sont devenues le support par excellence. Dans celles-ci, les interférences physiques, chimiques et / ou « climatiques » donnent vie à des manifestations chromatiques inopinées. L'objectif premier est de se focaliser uniquement sur l'expérience-sensation que ces *effets* procurent au spectateur, bien que nous ne puissions pas totalement nous écarter de la précision technique qui pourrait exister dans ces œuvres.

Dans ce genre de cinéma, le phénomène remarquable est l'écart entre ce qu'il y a d'inscrit sur le ruban et le résultat observé sur l'écran au moment de la projection. Ces effets « disparates » interrogent sur la possibilité même de leurs existences, sur une surface ou l'autre. Les juxtapositions des couleurs et les fuites

[1] Nous envisageons cette formule non comme une formulation théorique sous la forme d'un catalogue de différences ou de distinctions, mais plutôt comme une suggestion d'analyse, dans les textes deleuziens. Voir : DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition, op.cit.* 2005 ; *Foucault, 1986;* et *Image-Temps. op.cit.*2006.

chromatiques, assez courantes, produisent à travers les figures projetées des mouvements arythmiques et une confusion des sensations esthétiques. Dans ce contexte, elles créent une illusion d'affectivité éphémère. De même, dans certains cas, les pellicules brûlées ou décomposées deviennent de la poussière d'images, dispersée dans la mémoire délayée de la surface. Ce qui rend ces œuvres expérimentales (par exemple : celles de Cécile Fontaine, de Stan Brakhage, et de Jürgen Reble, ou certains films du mouvement *Marginália 70)* encore plus attirantes et symptomatiques. Ce n'est donc pas seulement la présence ou la saturation de la couleur qui nous intéresse, mais également la force temporelle qu'elle évoque. La façon dont l'effet couleur passe d'un effet subtil dans la mise en scène, pour entrer au cœur de la scène, concentre notre intérêt et motive notre étude. Et nous nous demandons si ces expérimentations chromatiques confèrent une âme propre à l'œuvre.

Les parties de notre texte poursuivront ainsi sur la possibilité de situer la sensation esthétique, la construction cinématographique, l'affectivité chromatique et la déconstruction du temps. Nous resterons cependant focalisés sur l'effet couleur en tant qu'élément d'expression et de sens dans le dispositif cinématographique. Par conséquent, la *poétique de la couleur* sera remise en question et valorisée par rapport aux interférences qui peuvent l'amener à l'anéantissement. Une fois cette tâche achevée, plus pour une question de délais que d'aboutissement des ressources et des idées, nous arriverons au moment de conclure cette recherche. Le péril d'une conclusion guette l'existence même des idées qui ont motivé cette démarche sur le cinéma, aussi nous tenons à dire qu'il s'agit modestement d'esquisser de nouvelles possibilités qui s'offrent à lui.

1° PARTIE

L'infinité dans la saturation couleur, dynamique du temps suspendu

Salles de projection, chambres de lumière – cinéma d'invention

L'agencement couleur et les dispositifs du cinéma conceptuel

CHAPITRE I

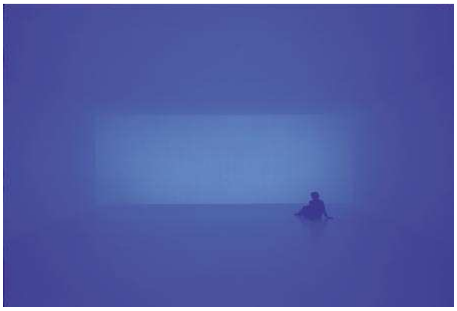
« Une narration de la matière à l'esprit, duquel la sensation est le médium ».

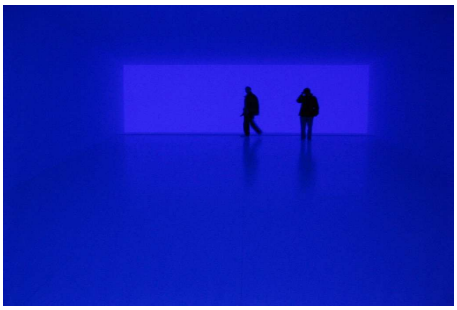
I. Les hommes qui marchaient dans la couleur

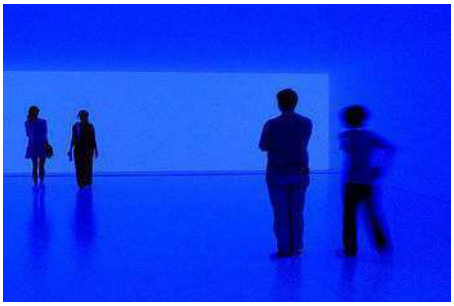
La mobilité de la lumière qui crée des formes lumineuses et colorées[1].

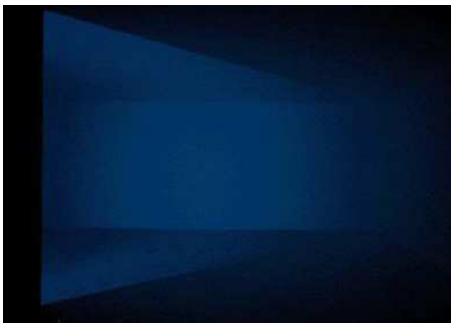
Ce texte commence dans un *lieu déserté*, nos personnages marchent vers l'inconnu, dans des espaces vidés de toute manifestation extérieure, les corps sont transportés dans un univers où la matérialité n'est plus tangible et le raisonnement cède la place aux aptitudes sensorielles. En même temps que laconiques, ces espaces sont habités par des couleurs mono-saturées qui interfèrent aussi bien sur la forme et la perception de l'espace, que sur la durée de la projection. Il n'y a aucune notion d'extension temporelle de cette dernière ou de la quantité résiduelle. L'absence, dans le grand vide bleu, semble suspendre le temps. Sauf que cet espace de « temps » n'est pas complètement stérile et vidé de son essence, il est l'habitat de la couleur, d'une ou de plusieurs nuances. Condensées ou enchaînées en continu, elles sont les agents d'un simulacre par lequel la pensée est expédiée vers un voyage sensoriel alors que l'espace reste le même.

Son nom est *Wide Out,* une des installations de James Turrell. Plutôt qu'artiste, il préfère être compris comme un arpenteur de l'espace en quête de spiritualité. À l'intérieur de cette pièce, la couleur bleue, en principe incandescente, semble se multiplier en nuances qui varient, elles se font fluides comme des nuages lumineux et poussiéreux. Il est surtout difficile d'appréhender la provenance de la couleur. Dans la salle, aucun ruban ni cône lumineux transversal ne légitime la présence du









Wide Out, James Turrell, variations infinies de bleu, Image 4 - Séoul, *Oroom* gallery, 2008

[1] Nous faisons référence ici au principe de *simultanéité* de Delaunay, cité par Gilles DELEUZE dans son livre : *L'image - mouvement. Cinéma 1,* Paris, Les Éditions de minuit, 2002, p. 72.

projecteur. Nous, spectateurs, sommes devant un écran immatériel dont la provenance semble être un rectangle incrusté dans le mur, origine de la lumière certainement, mais quelle est cette couleur qui, de façon atmosphérique, bâtit une nouvelle dimension de l'espace au profit de son (*im-) matérialisation,* et que peut-elle exprimer *?*

Que verrait-on du cinéma dans cet espace circonscrit par la couleur fluctuante dans l'air ? Cette dernière question s'avère plus logique du point de vue du dispositif qui rapproche ces deux manifestations : la projection. La lumière dans les installations de Turrell, tout comme celle du cinéma, est héritière des pratiques ancestrales qui ont traversé le temps avec l'homme. Et, tout comme dans le cinéma, il voue à la lumière un rôle de matériau, afin de travailler le médium et la perception.

Les civilisations indo-américaines, du nord au sud du continent, construisaient des espaces pour mettre la lumière du soleil en scène et articuler une interaction dans des démarches spirituelles. Turrell se nourrit aussi du savoir empirico-mystique d'un de ces peuples, les *Hopi,* qui croient à un univers créé par une accumulation de couches célestes, une épopée illuminée de l'homme qui a toujours essayé de capturer lumière et couleurs–dans des jeux plus ou moins visionnaires. De même, dans toute l'Amérique, on trouve des temples et des grottes, dans lesquels l'homme avait déjà érigé des espaces où l'intervention de la lumière sur la couleur donnait naissance à des formes[1]. Jacques Aumont, dans un

[1] Nous faisons référence aux temples bâtis par les civilisations Mayas, Incas et Aztèques. Ces temples ne représentent qu'une partie des édifices existants sur le continent. Ces espaces témoignent de l'amour de ces peuples indos-américains pour les cultes qui préconisent une fusion entre homme, espace et lumière.
Pendant des siècles, les indiens Hopi ont utilisé la couleur comme élément intermédiaire de contemplation entre ciel et terre, et leurs travaux ont été une source d'inspiration pour James Turrell. Source : Korp, Maureen, *Sacred art of the earth: ancient and contemporary earthworks,* Google livres, 15/01/2010 (voir bibliographie pour le lien).
Actuellement, en Amérique du Sud, des scientifiques travaillent sur de nouvelles découvertes archéologiques. Ces espaces révèlent que des habitants encore plus anciens ont créé des espaces de cultes de la lumière et de ses spectres chromatiques. Situées dans le « Parc naturel des *Capivaras* », des traces témoignent de couleurs peintes sur des rochers dans le *Nordeste* brésilien, peuplé il y a 4600 ans. Les images restituent les moments essentiels de la civilisation qui les a tracées. À cette époque, on utilisait la couleur et la lumière autant pour les rapports humains que pour la relation au sacré. « L'âme d'un peuple tressaille encore à flanc de roc ».
Références trouvées à la lecture du texte de Anne-Marie PESSIS, Maria Gabriela MARTIN ÁVILA GUIDON, Niède (org). *L'art rupestre de la première civilisation du Brésil.* Texte présenté par les trois

ensemble de textes où le cadre n'est pas la limite de l'image, cite Lascaux comme « la première théorie de rêve », un « rêve de pierre, de carbone et de terres, plus nuageux s'il le faut que les nuages, flottant par-devant ce support dont pourtant elles sont inarrachables »[1], où ces deux éléments inséparables en furent et en sont l'essence, pour arriver enfin à la lanterne magique, dont le cinéma a hérité du procédé[2].

Néanmoins, les œuvres de Turrell ne s'approchent pas seulement du cinéma par des dispositifs techniques, ni ne s'en éloignent. S'y ajoutent son simulacre et les affectivités créatrices de la magie qui, selon Edgar Morin, sont à l'origine du procédé de l'analogie et de la métamorphose, la *projection – indentification*. Au premier moment naît le flou, le vaporeux, l'ineffable, porteur dans un second instant de l'identification substantialisée dont l'immatérialité devient *chose*[3]. De cette relation substantielle à partir de la projection, le processus d'intériorisation (identification « cosmomorphose ») dématérialise le tout pour l'appréhender dans le cœur et dans la pensée. « Il devient âme », la magie de la couleur n'est plus une croyance prise à la lettre, elle est devenue sentiment comme au cinéma, les objets « animistes » deviennent des individus chargés d'âmes.

Conjointement à cette démarche, certaines œuvres cinématographiques prêtent leur dispositif à une requête spirituelle, offrant au regard la possibilité d'accéder à des dimensions conceptuelles de la lumière et de l'espace. Issu d'une famille de Quakers, Turrell semble garder la tradition « du rentrer en soi pour saluer la lumière intérieure ». Aussi visionnaires et spiritualistes, nous pouvons évoquer les films de Sokourov, fils d'une tradition orthodoxe, qui a grandi dans le monde suprématiste coloré de Malevitch et des films de Tarkovski. Ses œuvres projettent des couleurs et des instants de lumière comme une exégèse eucharistique.

---

archéologues au Musée de Paléontologie Humaine de Terra Amata, à Nice, à l'occasion des festivités de l'année du Brésil en 2005.

[1] AUMONT, Jacques, « L'écran matériel », *in* : *Matière d'image, op. cit.* p.87.

[2] « La couleur à l'écran », *Ibid.*

[3] MORIN. Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Les Éditions de Minuit, 1956 p.75.

Je cite Malevitch plus tôt que Kandinsky, même si ces deux artistes spirituels de la couleur ont, en leur temps, suscité des « modes » qui entraînaient avec elles le discours émotionnel, dont l'approche est basée sur le lyrisme des espaces et des couleurs. Car, chez Sokourov, le monde monochromatique et distordu de ses plans renonce à toute économie de la dominante matérialiste[1] pour plonger dans un monde du désert et de l'absence, tendu vers la dénudation de l'être. Il ne s'agit pas, en tout cas ici, de concevoir une analogie tournée vers la religiosité, nonobstant, il est difficile d'aseptiser cette analyse de tout état d'âme théologique, car il est impossible d'ignorer que ces deux artistes mènent une quête passionnée pour le spirituel et que leurs couleurs sont l'effet visible de cette transposition.

Ci-dessus : *Elégie Orientale*, Sokourov, 1996.

Ci-dessous : *Nostalghia*, Tarkovski, 1983.

Les hommes qui marchent dans les œuvres d'Andreï Tarkovski et Aleksander Sokourov, se meuvent dans un désert dont la couleur est un espace de solitude intime. Il est difficile, voir impossible, d'aborder l'intégralité de leurs œuvres sans prendre en compte le « tout », c'est-à-dire le film, la projection et la réception. En effet, leurs images ne sont pas seulement là pour être vues, mais également pour être vécues et senties, comme une sorte d'« élégie » spirituelle qu'il faut d'abord intérioriser avant de pouvoir la comprendre. « Leurs œuvres parlent primairement des choses de l'âme avant de s'occuper des choses de la chair ».

Cette observation ne revendique pas une unicité esthétique ou narrative pour ces deux réalisateurs. Chacun recèle ses particularités stylistiques et narratives spécifiques. Sokourov aborde le monde et l'homme comme un seul élément, incrustés l'un dans l'autre par un *enfermement* qui révèle « quelque chose d'une perte commune, d'une grandeur déchue d'une renaissance humaine effleurée dans le monde

[1] C'est là que diffère la problématique du Constructivisme russe. MALEVITCH, K. S, *La lumière et la couleur* trd. Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger. Éditions L'âge d'homme, Lausanne 1993.

d'habitation et de hantise des lieux clos »[1]. Chez Tarkovski, l'attention est portée vers un univers profondément intime, dont les événements sont vécus de l'intérieur vers l'extérieur. Le désert à explorer est l'immensité méconnue de l'âme et la profondeur de la conscience humaine, qui représente, pour lui, la clef de « l'harmonie entre les hommes, la vie et l'art à travers le temps et l'histoire, tenant l'expérience comme un élément indivisible et non héritière dont la vie n'est comprise qu'à travers ses propres expériences »[2]. Bien que la croyance de Tarkovski se manifeste de façon assez agnostique en tant qu'art magistral pour l'homme, dans son procès d'entendement avec le monde et la vie, son art enrichit, plus que n'importe quelle activité, les capacités intellectuelles et spirituelles.

Dans les travaux des trois artistes évoqués ci-dessus, l'élément fédérateur est la présence d'un être ambulant, dont le chemin est un vestige ou une présence ostensible des chromatismes qui sont plus l'éthos que la cause de l'effondrement de toutes les résistances affectives. Les couleurs éclatantes, obscures, délavées et saturées remplissent les espaces, parcourent les paysages et enchaînent les plans, jusqu'à édifier un univers fantastique qui ressort aux yeux comme une prière. Les écrits de Georges Didi-Huberman[3] nous remémorent que, dans un passé proche, églises et temples furent édifiés pour sacraliser la liaison de l'homme avec le divin, reflétant ainsi la pensée religieuse de chaque époque en murs rigides, transposant l'intouchable en formes concrètes. Nous pouvons concevoir, dans une même eucharistie, que les œuvres de nos artistes se présentent comme des espaces et des temples de pérégrination, en harmonie avec les instabilités de l'homme contemporain.

---

[1] ARNAUD, Diane, « La fantastique de l'intérieur » *in* : *Le cinéma de Sokourov, figures d'enfermement,* L'Harmattan, 2005.

[2] Déclaration extraite du documentaire "A Poet in the Cinema: Andrey Tarkovsky" (Un Poeta nel Cinema: Andrej Tarkovskij, 1984, Donatella Baglivo). Traduction de l'auteur à partir du sous-titre en Anglais.

[3] DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de minuit, 2001.

Les marcheurs qui parcourent la *Zone,* dans *Stalker* (1979) de Tarkovski, baignent aussi dans une expérience concomitante, créée par la traversée de la *Zone*. Il s'agit d'un espace figuré, décrit par différents espaces-temps convoqués et conçus dans le défilement filmique. Les concepts d'*espace ouvert* et d'*espace fermé,* consacré par Gaston Bachelard, ne feront pas ici l'objet d'un approfondissement conceptuel, mais d'une approche stylistique. Ainsi, les espaces où cheminent nos hommes – les déserts intérieurs de Turrell, les espaces labiles enfermés comme des micro-univers de Sokourov, lequel implique sa poétique filmique – seront abordés dans ce texte avec un regard à la fois esthétique et œcuménique, même si ce qu'ils nous inspirent ne s'accorde pas avec les inspirations revendiquées par ces artistes. Parallèlement à cette recherche, s'ouvre une possibilité d'exploiter les manifestations chromatiques qui transforment ces espaces en iconostases[1]. Elle agrège, au centre de la manifestation, l'individu qui, confronté à ces matières instables, est transporté de l'enfermement des pièces vers des espaces abyssaux, véhiculant ainsi la conscience vers le néant. Ces énoncés nous donnent aussi la possibilité d'analyser la problématique des sensations de l'homme face au vide. Celle-ci pose à cet espace sensé être stérile les questions suivantes : en quoi la couleur légitime-t-elle la perception rythmique de son espace-temps ? En quoi la couleur interfère-t-elle dans la perception rythmique de son espace-temps ?

Stalker, Tarkovski, 1979.
Les espaces ouverts, espaces imbriqués, espaces fermés sont des lieux de passages aussi instables que les gammes chromatiques qui les comblent.
La *Zone* est un être vivant où l'on parcourt le temps au détriment de l'espace.

Du côté de l'observateur, la marche est symbolique, la pensée se déplace alors que les corps restent figés. Il s'agit d'un départ vers l'extension du lieu clos, en dehors d'une perspective géométrique, limitée par la représentation de l'espace renversé par le dispositif de

[1] En 1922, le russe Pavel Paul FLORENSKY dicta à Ivanovna Kiréesvskaya le texte « *L'Iconostase »,* publié en version intégrale dans son livre : *La perspective inversée suivi de l'Iconostase.* Traduit du russe par François Lhoest, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme 1992. Nous construisons ici, à partir de sa lecture, notre compréhension sur cet espace.

projection. Le spectateur est, par conséquent, plongé dans l'expérience affective dont la ou les couleurs créent la substance. Le mouvement, la circulation des gammes de couleur instituent, malgré leur instabilité, un espace qui n'est plus seulement celui de l'écran. Cet espace instable, que la couleur prolonge sur le mur dans la profondeur de la chambre – continue, fragmentée, brillante, ou lacunaire – laisse peu de possibilités au spectateur de stationner debout et indifférent. La déambulation est alors boiteuse, tenue par la pensée qui se détache de corps laissés loin derrière, couchés ou assis dans un recoin de la pièce.

S'il est vrai que l'homme se déplace à la mesure de son corps et de ses pas[1], ces rapports ne sont alors pas physiques, mais plutôt une référence à la grandeur de sa spiritualité et à ses propres capacités intellectuelles de marcher dans l'abstrait et d'explorer les compréhensions sur l'intangible. « Il faut partir pour parler, il faut marcher pour entendre, il faut traverser pour comprendre. Nul refuge, nul repos, la mémoire n'offre ses trésors qu'au désir, au pas du marcheur, jamais à l'assouvissement. Jamais de siège, jamais personne ne s'assied »[2]. Pour découvrir le sens de ses raccords troublants, il faut tisser une relation avec le dedans et le dehors, sans pour autant oublier qu'il s'agit d'œuvres fantastiques-fictions, dont le récit esthétique implique la participation émotionnelle aux lieux créés ou représentés, cadrés et montés. Dans ce contexte, les structures du désert mouvant se déplacent, basées sur une variété instable de couleurs qui risquent à tout moment de déplacer les lieux filmiques et d'interférer dans la spatio-temporalité, causant un emplacement mobile du destinataire de l'œuvre.

---

[1] MONDZAIN, Marie-José, « La sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski » *in :* De Victor, Agnès et Feigelson, Kristian (dir.), « Croyances et sacré au cinéma », *CinémaAction* n° 134, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2010.
[2] *Ibid*, p.159.

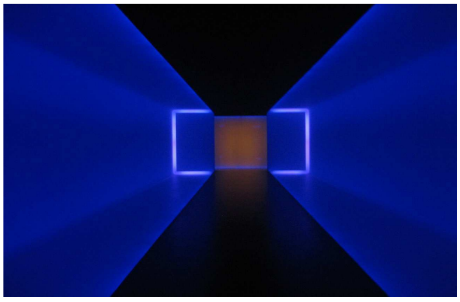
I.2. Les chambres de lumière, cinéma d'invention

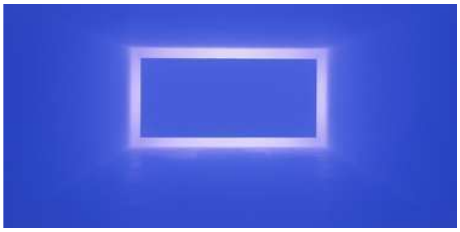
Concernant la place de l'observateur, Jean-Louis Schefer - dans sa définition du spectateur ordinaire - a écrit que l'exercice de spectateur est une réflexion et une perception dans une chambre sans miroir. Néanmoins le jeu de couleurs, d'images et d'ombres produit des effets d'infinités qui, peu à peu, atteignent le corps inerte de cet observateur, le conduisant au désert de ses affects. Situons tout d'abord ce désert, question centrale dans cette partie du travail :

Dans la littérature relative à ce sujet, les déserts, aussi bien que les espaces vides, sont, *a priori*, définis comme des pôles attractifs remplis de lumière. Ils ne sont pas nécessairement des lieux éphémères, mais plutôt instables, au sein desquels les gammes de couleurs sont extraordinairement variables. Ils peuvent être également de gigantesques monochromes illimités par leur propre manque de cadre. Dans ces espaces, se projette un voyage vers l'intérieur, où chaque passant vit une expérience unique et intime. Pour ce dernier, l'espace se présente comme un être vaste et encore mystérieux dans toute son infinité symbolique. Le contexte noétique de l'espace est uni à sa mythologie pour laquelle ce mot garde aussi son sens biblique, relatif à l'exode des Hébreux et à leur traversée du désert[1]. Il s'agit des lieux de tribulations, de tentations et de désespoirs, mais aussi lieu de méditations, où l'on peut entendre la parole de l'Éternel, nourrie par l'Absence qui fascine, au point de transformer l'errance en une quête spirituelle.

[1] En référence au Livre de l'Exode, *La Bible, Ancien Testament, Source : Ancien et Nouveau Testament. Les paralipomènes, Esdras, Tobie, Judith, Esther, Job / avec une traduction française en forme de paraphrase par le R. P. de Carrières ; et les commentaires de Ménochius…,* Ed Uthenin Chalandre Fils, 1870, Contributeur : Carrières, Louis de. Traducteur, Menochio, Giovanni Stefano (1575-1655). Auteur du commentaire, Source : BNF, Gallica.
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37266532c, 15/10/2007

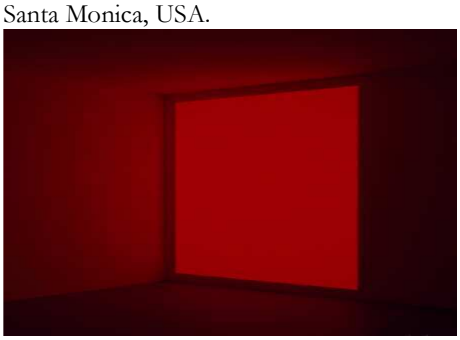
Dans les salles de James Turrell, le mysticisme contraste avec la technologie ; les recherches scientifiques les plus sophistiquées sont déployées dans la confection de ses pièces, où prime un seul élément : la lumière, artificielle autant que naturelle. Cette lumière s'évade des écrans qui, à vrai dire, sont des trous, d'où les couleurs s'échappent pour rebondir contre les murs, créant des espaces non tactiles, comme des *œuvres ouvertes* dont le sens ne prend forme que par l'interaction avec la pensée humaine. La présence de l'homme est indispensable, ce ne sont pas des installations à contempler pour leur forme extérieure, mais de l'intérieur vers l'extérieur. Ces espaces sont des machines qui incitent à une contemplation de l'amplitude, représentée par le mystère habité dans le vide – ils se manifestent à l'intérieur de chaque visiteur, car c'est à l'intérieur de sa pensée que la *forme se forme* et que la liturgie devient art comme *chose spirituelle.*





Ci-dessus, *Corner Shallow space,* James Turrell, Oroom Gallery, 2008.

Ci-dessous, Installations au Mendota Hotel, Santa Monica, USA.



Milk Run III, James Turrell, 1969.

Phantom Blue, James Turrell, 1968.

Dans *Corner Shallow space*[1], Turrell travaille la tridimensionnalité dans un bleu infini, qui génère une continuité à sa série *Spaces Constructions*, développée depuis les années 1970. Les recherches nées au *Mendota Hotel* (1969) l'ont conduit à maîtriser la lumière en structurant les espaces dans lesquels il s'exprime. Il élabore ses nouveaux espaces comme, dans un passé proche, les hommes bâtirent leurs temples et leurs chapelles, en y effectuant des découpes, pour faire de la lumière l'inspiration du mystique. Turrell comprime la lumière filtrée par les seules ouvertures qui lui sont offertes, donnant tantôt l'impression que la cloison flotte, tantôt que le mur abrite une ouverture dont il est impossible d'estimer la nature et la profondeur. Concavité, volume et convexité coexistent alors dans une vibration étrange, et engendrent, selon un caractère subjectif, des sensations déroutantes de bi et/ou tri dimensionnalité. À partir de 1975, alors que les chambres du Mendota Hotel ont déjà été transformées à deux reprises et que la

[1] TURRELL, J. *Corner Shallow space,* Seoul, Oroom Gallery, Octobre 2008.

lumière artificielle cède sa place à la lumière du jour et à l'éclairage de la ville, l'artiste débute la réalisation de pièces spécialement conçues pour l'acte de contemplation de la lumière naturelle baptisées *Skyspace*. « Ces espaces sont conçus comme l'avaient fait antérieurement à lui les Égyptiens – au temple d'Abou Simbel notamment – ou les Mayas »[1]. Bien plus qu'une question de travail sur l'architecture de l'espace, son approche consiste à conférer un format à la lumière en tant que couleur, quitte à ce qu'il dépasse le châssis ou le cadre. Pratiquant des ouvertures dans le toit plat, Turrell donne sa priorité à la lumière naturelle, qui divague dans l'espace, et même si sa pureté est compromise par les particules polluantes qui flottent dans l'atmosphère environnante, l'élimination de tout objet ou de toute lumière parasite amène le regard à croire à une purification de l'instant lumino-chromatique.

James Turrell Ci-dessus : *Skyspace*, Roden crater, Arizona.

Ci-dessous : *Skyspace*, MoMA, New York.

De ce fait, chaque élément consubstantiel de ces œuvres – la couleur, la lumière, l'espace géométrique et le temps astronomique – est un aspect qui, en même temps qu'il réalise, crée différentes perceptions de l'espace et du temps. Par conséquent, le temps est ressenti comme un devenir ininterrompu, apprécié par la variation de la couleur. Cette dernière réveille les différentes sensibilités qui, dans la conscience, forgent une multitude d'images perceptibles lorsque le spectateur garde les yeux fermés – comme une caresse ou une prière – avec le consentement complètement réveillé et émerveillé. L'important alors n'est pas tant de célébrer ce qui, dans la salle de Turrell, porte la marque d'une élégie religieuse, ou la marque de sa croyance aux événements mystiques, mais ce qui, à partir de cette provenance, fait de lui un penseur de la couleur en tant que lumière, un producteur de visibilité constitutive d'un spectacle de sensations.

De semblables perceptions sont ressenties par le spectateur du cinéma de Sokourov ou Tarkovski. Regarder leurs œuvres est un exercice de contemplation à

[1] CONSTANTINI, Marco, « Walking on sunshine, Pierre Soulages – James Turrell – Olafur Eliasson », *Revue électronique du Musée National de Beaux Arts*. Suisse, Janvier 2010.

la fois individuel et collectif, selon le point de vue et selon le partage de la salle et des images projetées sur l'écran, elles sont *a priori* communes à tous. Cependant, quiconque ose regarder en dehors des marges projetées, se rendra vite compte que quelque chose déborde. Des éclats ou des vagues des couleurs s'échappent du cadre pour se réverbérer contre les murs et sur les visages des observateurs. Les yeux de ces derniers se dilatent, se laissant inonder par le bleu-gris, l'ocre-vert, le jaune doré – parfois enchaînés avec le noir et blanc. Dans leurs films, les couleurs sont de tonalités incertaines, les observer est un exercice d'« état d'âme », une expérience profondément personnelle.

Il serait assez pratique de répertorier Tarkovski et Sokourov dans la catégorie des artistes « religieux », mais leur quête s'inscrit probablement à contre-sens de cette pensée ; plutôt que « religiosité », leurs œuvres dénudent les *a priori* et les résistances du temps actuel, générateur, selon le premier, de la « tragédie de l'homme chez qui s'est atrophié l'organe de la croyance »[1]. Ces instants de projections ouvrent une dimension vers la spiritualité, il appartient à l'individu de s'ouvrir ou de se tenir ferme face au vide du désir ou de l'incapacité de croire. L'entendement ou l'incompréhension de leurs projections sont des problématiques individuelles, alors que leur essence exprime des étourdissements collectifs : la nostalgie, la solitude, la foi et le conflit que sa perte peut engendrer. Dans ce contexte, l'image cinématographique est détachée de tout champ historique, ainsi que des espaces des idoles comme de celui du culte. « Elle est là pour construire un espace d'entretien, c'est-à-dire qui se tient entre les sujets qui se croisent dans le film comme entre les sujets qui croisent le film et qui entrecroisent leurs regards dans le hors champs du film »[2]. Cela reflète les introspections vertueuses, créées à partir des dispositifs d'image-projection-identification-réverbération qui confabulent les malaises de l'homme contemporain.

---

[1] IAN Christie et LEFANU, Mark, « Tarkovski à Londres », Entretien avec Andreï Tarkovski, *in : Dispositif revue de cinéma*, n° 249, Décembre 1981, p.24-28.
[2] MONDZAIN, Marie-José, *op.cit*, p.157.

L'interaction émotionnelle, suscitée par ces instants, peut se présenter comme une manifestation collective, alors que les réactions réflectives auxquelles les spectateurs se livrent pendant et après la projection, sont d'ordre très singulier et individuel. Ceux qui se livrent à cette expérience, selon Tarkovski, se libèrent de la tâche anodine de l'interprétation et créent leur propre chemin parallèle au monde réel et à celui de l'artiste dans son œuvre :

> « Des pensées peuvent se former dans votre esprit pendant ce temps mais, elles ne sont alors que des interférences : c'est plus tard qu'elles se mettent à fonctionner. Le spectateur idéal, pour moi, regarde un film comme un voyageur le paysage qu'il traverse en train. » Puisqu'« il me semble, l'objectif de l'art est de préparer l'esprit humain à recevoir le bien »[1].

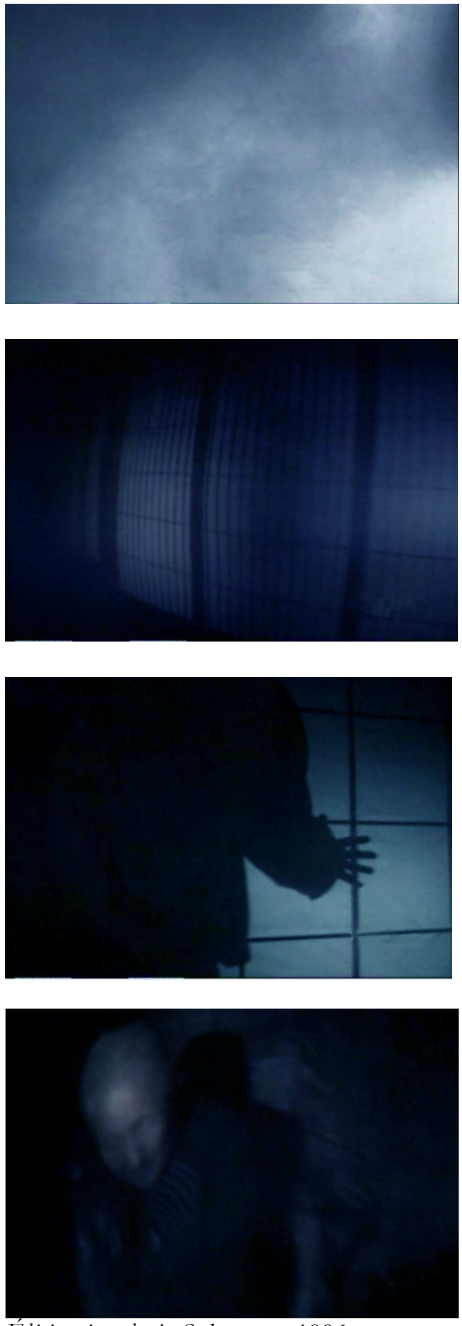
En s'ouvrant à ses influences, l'Art aide chacun à communiquer avec la profondeur de l'âme humaine, dans le sens le plus noble du mot, celle tissée à l'intérieur de soi.

Aborder leurs œuvres comme des chambres de dénuement spirituel ne devient possible que par le dépassement de la théorie et de la philosophie sur la mécanique de la projection-perception, car leurs films poussent affectivement le cinéma à sa limite. Leur foi en Dieu est intimement liée à leur perception de l'art de l'appropriation de l'espace et du temps qui composent le défilement filmique, au point que les projections de ces œuvres peuvent être reçues ou aperçues comme des confidences intimes individualisées et personnalisées à chaque spectateur. Le difficile accès à leurs créations au-delà des considérations textuelles, principalement chez Sokourov qui se rapproche ainsi d'avantage de Turrell, provient des apparentes inspirations humanistes et des recherches « avant-gardistes » de la mise en scène autant que de la variante et de la forme filmique. L'ensemble de leurs travaux, imposant et protéiforme, incite à justement souligner l'unité qui traverse leurs œuvres.

Dans ces enfermements chromatiques, le temps coule entre le flottement cadencé par le changement des gammes tonales qui ne cessent d'emmêler les frontières entre la fiction et le mysticisme. Il serait raisonnablement évident de les polariser par le traitement de la durée, par un agencement constant et renouvelé

[1] IAN Christie et LEFANU, Mark, *op. cit.* p. 27

des instants sur-imprimés dans les rétines embrumées par l'obscurité du champ. Nonobstant, cette durée n'est possible que par le « dépouillement de toute image et de toute forme pour parvenir uniquement à la contemplation », selon le principe évoqué par Malevitch[1] dans son manifeste sur le suprématisme, qu'évoquait, bien avant, Évagre le Pontique[2] dans ses méditations face au désert. L'identification via le dévouement – prière et théologie – est la base de la connaissance (*gnose*) de la Trinité, loin de l'impassibilité stoïcienne. « Parce que, quand il y a Dieu, il y a du triangle. C'est du pareil au même… » plaide Tarkovski à travers la bouche du personnage de *L'écrivain*.[3]



Élégie orientale, A. Sokourov, 1996.

Élégie orientale (1996) est un des films d'Aleksander Sokourov dont les impressions couleur imprègnent notre esprit pour longtemps. Écrire sur la couleur dans un film, principalement quand il s'agit des impressions couleur, s'avère très difficile surtout à vouloir être fidèle à la vraie couleur de la pellicule ou encore à celle de la projection, car les impressions sont celles qui perdurent dans nos souvenirs et qui submergent l'esprit à chaque sollicitation de ceux-ci. Les pages qui suivent doivent beaucoup aux textes de Leutrat[4], qui m'ont aidée à me sentir moins coupable, à la fois de ne pas être scrupuleusement attachée au récit chromatique, et d'aborder de façon intimiste les sensations des manifestations de la couleur. Il se peut que les citations de gammes tonales ici mentionnées soient extrêmement variables.

Le bleu gris qui envahit toute la pièce dans les premières minutes d'*Élégie orientale,* au point d'empreindre la rétine du spectateur tout au long de sa projection dans une nuance de clair-obscur, n'est

[1] MALEVITCH, Kazimir, *La lumière et la couleur*. Lausanne, Edition L'âge d'homme, 1993.
[2] GUILLAUMONT, Antoine « La vie d'Évagre » *in : Un philosophe au désert: Évagre le Pontique,* Librairie philosophique J. VRIN 2004 p. 47.
[3] TARKOVSKI, Andreï, *Stalker* 1979.
[4] LEUTRAT, Jean-Louis, « De la couleur mouvement aux couleurs fantômes », *in : La couleur en cinéma*. 1995. p. 25.

pas le même que celui de *Wide Out,* doté d'un éclat vif et translucide. Ce dernier est plus proche de la *couleur pure* du cercle chromatique de Goethe, alors que le premier est presque une couleur incertaine dotée de nuances *nostalgiques*. Mais l'important est que ces deux colorations semblent avoir le pouvoir, à travers leurs saturations, de suspendre le temps et de le reconstruire dans un rythme ralenti et poussiéreux. La première hypothèse est que ces couleurs, de façon insistante et prégnante, alliées aux longs plans du film, à la longue période de projection ou encore à la douceur étendue du chromatisme, peuvent exprimer une organisation particulière dans la perception du temps, de manière que cette constance soit perçue dans une rythmique plastique, dont la forme peut profondément ralentir, et à la limite suspendre le temps.

La couleur de *Wide out* – non seulement son émanation par les rectangles incrustés dans les murs, qui ne révèlent en rien son secret de création, tout comme sa réverbération sur les murs, le sol, et le plafond – est incandescente, éblouissante et soigneusement réglée. On se retrouve dans un cube infiniment bleu, nos silhouettes deviennent des fantômes gris-bleutés qui interfèrent avec la pureté atmosphérique. À la différence d'une séance de cinéma, le spectateur ignore complètement s'il existe une durée, il contemple juste l'évanouissement du temps par son absence complète.

Dans les chambres de Turrell, la lumière, productrice de la couleur, fait de cette dernière un élément non-tactile, sa source n'est ni déchiffrable ni dévoilée. Ce que l'on voit, est « simplement » de la couleur. Sans projecteur, ni réflecteur, ni spots lumineux, les couleurs sortent ou rentrent par des cavités qui jalonnent tout l'espace. Ces emplacements sont absolument stériles, complètement aseptisés du matérialisme extérieur. Leurs formes sont modelées uniquement par la couleur dont la source, d'où qu'elle vienne, est complètement indéchiffrable. Tel un metteur en scène, Turrell construit des effets d'illusion d'optique, sensation de vertige, fluidité et mouvement chromatique, liquéfaction et effacement des contours, tout au profit de l'épanouissement des sens. Les murs vibrent au rythme du changement de nuances colorées, métamorphosant les chambres monochromatiques en allures poétiques et hypnotiques. Tous ces éléments, alliés

au silence, convertissent l'espace en un lieu d'absence et de contemplation, pour ainsi dire en un temple chromatique, où se contemple le miracle lumineux et s'intériorise la paix.

L'*absence,* décrite par George Didi-Huberman, est produite par la mono-saturation dans des espaces convertis en désert par le manque d'une présence passée ou imminente. Selon ces *a priori*, elle nous retranche de nous-mêmes, nous prive et nous refond dans une amnésie sensorielle[1]. Quoi qu'il en soit, ce temps monochrome n'est jamais complètement homogène, il est tranché tout au long de sa durée par son glissement tonal, figurant l'évidence du temps qui s'écoule. Dans ces brumes bleutées, la présence du corps est distante, alors que la mémoire est sollicitée puis soumise à l'immatérialité dans une amnésie spatio-temporelle. Sommes-nous dans des chambres à l'intérieur desquelles la conscience est anesthésiée face au néant ? Les passages et les plans, déformés par les filtres ou les verres positionnés devant l'objectif, enfantent une espèce de polysémie d'évocations imagées qui transforme la salle de projection en une « boîte » à mémoire. Dans *A humble life* (1997), qui se déroule en partie au Japon, la caméra se promène en plongée sur les images photographiques figées dans le temps et dans l'espace. Ces procédés rapprochent les films de Sokourov des œuvres contemporaines comme celles de Turrell, ou encore des installations de Rosângela Rennó[2] destinées à combattre l'amnésie sociale par la contemplation de *lapses inextricables*, en même temps qu'ils visent l'individualité de chaque mémoire. La consultation des souvenirs et la mise en place de toute absence se fusionnent dans ces espaces bleutés. Leurs images, éventuellement projetées, dévoilent des miroirs contemplatifs, attribuant au vide plus de signification que la mémoire elle-même.

Ci-dessus: *A humble life,* A. Sokourov, 1997.

Ci-dessous : *Experiência de cinema* , 2004-5. (Photographies d'archive projetées en une fusion continue)

[1] DIDI-HUBERMAN, George, *op. cit.*

[2] MAURA, Antonio. "Juegos del espacio-tiempo - Las visiones fotográficas de Rosângela Rennó"*, in: Magasine Cronópicos –litératura e art em meio digital.* http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2582.
– Nous parlerons plus de cette artiste dans la troisième partie du travail.

De *Stalker* (1979), on peut retenir une fable – une fable sur l'oubli : Tarkovski entend stimuler la réflexion sur ce qu'il y a d'éternel et de spécifiquement humain, une part de l'essence de chacun constamment oblitérée, « le besoin d'aimer et de donner son amour»[1] – citation eucharistique, base de tous les principes spirituels. Dans la *Zone,* le pèlerinage se traduit rapidement par une errance dans le désert. Endroit mystique et de recueillement, son chantier est révélé à ceux qui la traversent comme « un chemin de croix » où chaque scène fige un moment de mise en cause.

Dans *Stalker,* le temps filmique est divisé par des enchaînements chromatiques – des espaces couleur, des espaces peints, organisés par les défilements spatiaux et tonales qui accordent rythmiquement les images projetées et les longs espaces de temps. La *Zone* est, dans le film, un lieu de passage, mis en scène étape par étape à mesure que les personnages y avancent, balisant les espaces ouverts et les espaces fermés. Cet espace témoigne des pérégrinations de l'homme et des infirmités de son âme. Échafauder une signification pour la *Zone*, serait chercher en vain. Comme tous les déserts, elle « ne symbolise rien, pas plus d'ailleurs que quoi que ce soit dans le film de Tarkovski. La Zone, c'est la Zone. La Zone, c'est la vie. Et l'homme qui passe à travers se brise ou tient bon»[2]. Pourtant, la façon dont l'espace filmique se structure sur la mise en scène est une entr'ouverture de spatialité à partir d'un lieu, qui, comme le désert, est apparemment multiforme et infécond. L'imbrication, en apparence complexe, entre espaces chromatiques et enchaînement couleur, dans le même espace filmique, déclenche un morcellement transitoire dans les longues étendues temporelles qui coulent doucement d'un plan à l'autre. Il a fallu traverser le désert et toutes ces tribulations pour enfin

Stalker, Tarkovski, 1979.
La *Zone* est présentée comme un labyrinthe chromatique qui dynamise les transitions temporelles.

[1] TARKOVSKI, Andreï. *Le temps scellé.* Trd. Anne Kichilov et Charles H de Brantes. Cahier du Cinéma 1989, p.232.
[2] *Ibid.*

découvrir le vrai projet de l'homme[1].

Le pouvoir de liaison entre les espacements se conçoit donc à différentes échelles des trois espaces narratifs : l'espace de l'homme (le début et la fin), l'espace de la nature, et l'intérieur de la *Zone*. Pour Tarkovski, le noir et blanc qui débute le film est à la fois la couleur de la réalité et de l'authenticité des choses, et celle de l'homme. Pour la nature, il laisse parler les spectres et l'*Albanus*, défini et peint par la main de l'artiste supérieur. Enfin, à l'intérieur de la *Zone,* la couleur est maîtrisée de façon à éviter sa banalisation : elle est accentuée, retravaillée et saturée au profit d'une ou plusieurs tonalités qui appartiennent à chaque passage. Chacun d'entre eux est présenté comme un espace transitoire par lequel la sépia, l'ocre vert, le bleu et le doré se manifestent par la main de l'artiste, initiant une partition chromatique dans le film, avec une logique propre[2].

On reviendra dans les pages qui suivent, pour une analyse plus approfondie, sur les enjeux de la couleur dans le cinéma, selon les perceptions de Tarkovski. Cependant, quelques passages de son œuvre citée ci-dessus intéressent d'avantage cette partie de notre étude. Comme par exemple, à l'intérieur de la *Zone,* dans *Stalker*, au moment où les trois personnages débutent un passage entre le tunnel envahi par l'eau et la chambre tapissée par les dunes de sables. Cette chambre, éclairée par une lumière bleue, est présentée par de courtes prises de vues qui rallongent la dernière prise en composant un unique et long plan. La projection montre différents intervalles spatiaux, projetés en boucle, où chaque arrêt est concédé au jeu dramaturgique dans lequel les chimères et les vanités typiquement humaines sont annihilées et mises à l'épreuve. Dans cette partie en question, au premier moment de l'entrée dans la chambre, les hommes sont prostrés contre le sable et visiblement apeurés par l'inconnu. Au cœur des dunes, se situe une citerne dans laquelle l'écrivain jette une pierre, dont la chute prolongée renforce la sensation d'immensité. Face à ses frustrations, ce dernier tisse une réflexion sur lui-même et sur son existence vers les autres. N'est-ce pas à cela que

[1] Conclusion de Saramago sur le désert, *in:* SARAMAGO, José, *O evangélio segundo Jesus Cristo*, C&A das Letras, São Paulo. 2002.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit,* p. 164.

sert l'absence du tout, à contraindre l'homme à la question de ce qui lui reste ? De ce qui l'habite au plus profond de son esprit – l'essence divine, l'amour et l'amour pour l'autre, et ainsi « ce qu'ils nomment ainsi réalité n'a rien à voir avec l'énergie de l'âme ».

Le message du réalisateur passe par la bouche du personnage pour nous pousser aussi à réfléchir. Le débat intérieur est universel, des étourdissements apportés par la mise en question ou du total renoncement à la foi. L'observateur est aussi submergé par l'énergie qui ressort de l'écran jusqu'à envahir la salle de projection, fusionnant ces deux espaces en un seul. Pour dire mieux, la lumière éjectée de la toile réverbère sa bleuté sur les murs au point de connecter la salle de projection au vide que l'écran représente : un confessionnal des temps modernes. Les films de Tarkovski ne sont pas simplement des histoires ou du cinéma, les « environnements perceptuels » de Turrell ne sont pas non plus qu'œuvres d'art. Ce sont, à notre regard, des chambres dans lesquelles l'infinitude des espaces et des temps est tempérée par la couleur, conduisant chaque spectateur à une traversée dans son désert intérieur, face à ses propres craintes et douleurs. Par cette absence, nos esprits s'échappent aussi.

Sans crainte de toute tautologie, il me vient à l'esprit un des épisodes dans *Dreams (1992)* d'Akira Kurosawa. La couleur massive, saturée et mystérieuse, ralentit toutes les perceptions dans *La Tempête de neige,* dont le décor est un désert complètement bleuté, où la blancheur de la neige est l'unique élément qui contraste avec son immensité. Cette dernière paraît avaler les personnages qui luttent contre la tourmente. Ce contexte crée une ambiance d'imperceptibilité profonde et statique. La lente locomotion des personnages et les lourdes vagues de flocons assurent aux spectateurs que l'image n'est pas figée. Ils marchent dans un désert singulier, un désert de glace condensé par une couleur fluide. Le temps y coule si doucement que malgré leur réticence, les personnages s'endorment, hypnotisés, paralysés par le froid et la fatigue. Un désert glacé et bleu, l'infinité de cette couleur replie nos limites sur nous-mêmes. La phrase redondante « La neige est douce. » accentue l'effet propagé par le bleu. Les variations de sa gamme envahissent la salle et les rétines pour quelques secondes, parfois quelques minutes. Les spectateurs sont transportés avec les personnages vers un des espaces

où les images ne sont pas saisissables, tant elles semblent arrêtées ou anéanties par l'effet éblouissant de nuances.

Cité par Michel Pastoureau comme couleur préférée des peuples européens, possiblement à cause de sa neutralité qui ne déplait presque jamais, la couleur bleue peut être assimilée dans une multitude d'association à des enjeux sociaux, moraux, artistiques et religieux. Néanmoins, selon Pastoureau, il a fallu du temps – l'idée nous est presque contemporaine – pour que le bleu devienne une couleur froide. Le désert de neige de Kurosawa est bleu, non pour une affaire classique de correspondance symbolique ni du fait de l'échelle chromatique de Goethe. « Dans l'absolu, il n'existe évidemment pas de couleurs chaudes ou des couleurs froides. C'est une affaire de conventions, lesquelles varient dans le temps et dans l'espace »[1]. Dans les espaces les plus profonds et infinis, la couleur bleue est la surface, ou une salle d'attente vers l'inconnu et l'intangible, la mer, le ciel, la profondeur de l'âme. C'est possiblement pour ce motif que le Paul Florensky la classe comme couleur des *ténèbres*[2].

Épisode « La tempête de neige », *in : Dreams,* Akira Kurosawa, 1992.

Dans les tableaux religieux, le bleu d'Yves Klein, les chambres de Turrell, ainsi que les atmosphères mélancoliques et bleutées des cinémas de Sokourov et de Tarkovski, « le Bleu n'a pas de dimension, il est hors dimension lorsque les autres couleurs en ont ». Le même phénomène se présente dans cet épisode de *Dreams*, le bleu est la surface de l'espace et du temps où la mort et l'au-delà font référence au néant, car il suscite l'imagination et, pourquoi pas, immerge la spiritualité.

[1] PASTOUREAU, Michel. *Bleu, histoire d'une couleur.* Ed. Seuil, 2006.
[2] FLORENSKY, P. P, « Les singes célestes », *in* : *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase.* Trd. Françoise Lhoest. Éditions L'âge d'homme, Lausanne 1992 p.64.

I.3. Le pont bleu vers le néant

Il est difficile, parfois même controversé, de circonscrire, dans la fine maille de l'histoire culturelle, le moment où le bleu est passé de couleur redoutée et à la limite de la *damnation*[1] à une icône de pureté édénique, inspiratrice d'artistes comme Henri Matisse et Picasso, slogan d'Yves Klein en tant qu'art et artiste, ou encore fond d'immersion de Bill Viola. Probablement parce que le bleu est d'avantage la couleur qui s'interpose entre la blancheur de la lumière et le noir absolu du néant. Ce que la couleur bleue a de mystique, elle l'a pareillement d'indéterminé ; le bleu ou les impressions bleutées sont repérables dans les projections comme effet *rhizomatique*, tout comme lorsqu'on regarde autour d'un écran allumé, on la voit entourer l'image d'un halo et, sans nécessairement avoir de rôle déterminé, elle finit par influencer le regard. C'est vraisemblablement pourquoi cette couleur possède des vertus *sublimantes,* et, en la pénétrant, on peut y voir ce que l'absolu a de visible[2].

Ce milieu passif, dans sa représentation la plus subtile, ne prétend pas qu'elle soit dénuée d'attraction, mais, par sa manifestation la plus fine et la plus délicate, elle devient une couleur non-ordinaire, non-terrestre, qui, d'une manière triviale, viendrait troubler la lumière. Il s'agit d'une couleur au sens le plus haut et le plus élevé du terme, qui traduit la spiritualité dans son aspect primordial et originel d'exister entre ce qu'il y a de plus pur et de plus arbitraire (la lumière et l'obscurité). En prétendant voir l'azur comme voûte céleste, nous voyons précisément les *ténèbres* absolues qu'aucune lumière n'éclaire ou ne pénètre, ce qui fait d'elle un signe céleste[3]. Cette charge de spiritualité est transportée dans la culture chrétienne comme symbole de noblesse qui, en communion avec le blanc et l'or, exalte les icônes de la trinité et embellit tous les travaux du *Noble Art*[4]. Ce non dimensionnement du bleu, perdu entre le ciel et la terre, le place dans une position privilégiée qui l'associe à tout ce qu'il y a de plus intangible et d'invisible –

---

1 PASTOUREAU, Michel. *Bleu, histoire d'une couleur, op. cit.*
2 KLEIN, Yves *Le dépassement*. Cité par Denys Riout, « Yves Klein la monochromie incarné », *in: La peinture monochrome*, Gallimard collection Folio essais, 2006.
3 FLORENKY, P. Paul, « Les signes célestes », *in* : *op. cit*. 1992.
4 BONFAND, Alain, « Des images non faites de la main de l'homme, filmer l'invisible Jean-Luc Godard et Andreï Tarkovski, *in* : *Le cinéma Saturé,* pp. 219-247.

la mer, le ciel, le divin. Catalogué par Klein comme calme, immaculé et détendu, le bleu naît dans ses peintures comme un moment d'illumination, par imprégnation[1]. Imprégnation dans laquelle le bleu n'est pas exactement la lumière de la divinité, mais la frontière idéale entre l'énergie divine et l'acte de la création artistique. Alors que Florensky le nomme *Sophia,* il écrit :

> « La lumière, c'est l'activité de Dieu, la Sophia, c'est la première densification de cette activité, sa première œuvre, infiniment subtile, dans laquelle on sent le souffle de Dieu. Une œuvre si proche de Dieu qu'on ne peut tracer de frontière entre elle et Dieu. Et nous ne serions pas capables de les différencier, n'était l'interdépendance entre la lumière, l'œuvre de Dieu, et la Sophia, la proto-créature ou la proto-matière »[2].

À travers cette couleur, se montre l'*énergie divine,* en tant qu'âme du monde, et comme paravent bleu étendu au-dessus de toutes créations et créatures[3]. Elle suscite aussi une inclination de l'ordre de la nostalgie et de la mémoire délavée. Cet espace de couleur apparaît à l'homme comme un envahissement, entre mémoire et brume, cette dernière apportant à la suspension du temps tout ce qui n'est pas *rationnel* au bénéfice d'un temps de l'ordre naturel des choses[4].

---

[1] KLEIN, Yves *op. cit.*
[2] FLORENKY, P. Paul, *op. cit.* p. 65.
[3] *Ibid.*
[4] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.*

I.4. La boîte à mémoire, du temps pour voir

Dans les films de Tarkovski *Nostalghia* (1983) et *Le Sacrifice* (1986), les manifestations bleutées sont des marques de transfiguration d'un temps parallèle et d'un espace sensible. Leur imprégnation atmosphérique est ressentie comme élément modulateur de l'espace et du temps vaporeux, qui stimule la réceptivité humaine à la sensibilité cosmique, à l'exclusion de toute limite et de tout moyen pragmatique. D'une œuvre à l'autre, les charges de sensibilité sont différentes. De même que le poids qu'elle exerce dans chaque scène, la charge d'« émotion pure » diffère, cette charge est évidement aussi invisible qu'ineffable. Ces scènes littéralement hypnotisantes prennent le regard au piège de l'irradiation bleue, alors qu'il n'y a aucune explication ou presque de sa manifestation, le regard l'attend sans ne pouvoir jamais la fixer sur les images. La couleur bleue, selon Bachelard, sensibilise et dématérialise. Elle module, de façon indéfinissable et déraisonnable, les émotions qui plongent mystiquement dans la profondeur du soi. Il est possible qu'elle soit la poussière de la plus fine densité du vide, pour laquelle les ténèbres de la mémoire se manifestent et activent le monde sensoriel dans le monde spirituel, comme deux principes qui conditionnent les approches affectives par la couleur, et dont on finit par établir la correspondance.

Ci-dessus, *Sacrifice*, Tarkovski, 1986.

Dans ses films, la construction de Tarkovski tient à un jeu de mémoire et de *conscience spirituelle*. Leur forme est sans doute complexe et il est aussi difficile, bien évidemment, de spécifier ce que l'artiste a voulu diluer dans les formes qu'il crée. « Un artiste, c'est d'abord et avant tout quelqu'un qui ne s'appartient pas et qui ne doit pas s'appartenir. Essentiellement, il n'exprime pas ses sentiments personnels, même s'il a l'impression de le faire »[1]. Tarkovski a investi ses personnages à l'intérieur des lieux vides fragmentés par le temps

[1] Tarkovski, *in :* IAN, Christie et LEFANU, Mark, *op. cit.* p. 28.

physique, pour le recolorer et y réorganiser les conditions de luminosité et de spiritualité. Là, les formes bucoliques pourront peu à peu ramener les personnages et les spectateurs dans le hors-zone de la réalité objective, qui dilue décors et salle de projection dans un champ de virtualité spatiale, lumineuse et colorée. Ce sont des chambres banales, perdues entre ruines et bâtisses abandonnées, un lieu de passage où le réalisateur décida de faire traverser, dormir et rêver les hommes qui le parcourent de façon coutumière – il les placera dans des lieux *désertés* : « C'est la nostalgie que nous éprouvons envers le principe olympien, cette froideur, cette réserve classique, qui fait la magie, le secret des grandes œuvres à résonance métaphysique »[1].

Ci-dessus, *Nostalghia* (Séquence de la rencontre, dans le dernier plan : 1+1= 1), Tarkovski, 1983.

C'est un trait spatial que Tarkovski ne va cesser de retenir dans ses œuvres et qu'il semble aimer refaçonner, re-fractionner et vider de ses fonctions primaires pour des lieux propices à la réflexion intérieure et à l'extériorisation des craintes les plus intimes. Dans *Nostalghia* (1983), le poète Andreï Gortchakov rencontre l'ermite Domenico, qui lui confie une tâche spirituelle. Les deux hommes pénètrent un espace sensé être la demeure de l'illuminé. La caméra suit les deux personnages dans un déplacement latéral, en traversant les « murs ». L'espace n'est que la ruine – un labyrinthe – de ce qui fut jadis une habitation, et la porte, qui avant divisait les pièces, se tient désormais seule par un miracle d'équilibre. Néanmoins, le musicien s'oblige à la franchir ; l'atmosphère est grise et la lumière bleue atteint la pièce par les fenêtres, les traits sur le mur montrent le raisonnement illogique de la solitude (1+1=1) dans une situation semblable. La soudaine sensation d'être seul entraînera le musicien à la dérive dans un temps indéterminé de sa conscience, où un enfant, face au néant, demandera à son père si c'est cela *la fin du monde*. Ce ne sont pas simplement des vestiges de mémoire et de sentiment qui se sont évadés par les

[1] Andreï Tarkovski, extrait d'un entretien avec Annie Epelboin à Paris, le 15 mars 1986 et paru dans la *Revue Positif*, mai 1986.

fenêtres, mais tout son esprit et sa conscience. Par ces fenêtres qui font entrer la lumière, s'ouvre aux êtres un monde de recueillement et de purification.

C'est peut-être le moyen qu'a trouvé Tarkovski pour dénuer l'espace conflictuel de la sensation de réalité exténuante, particulièrement de la sensation que le lieu doit avoir une utilité ou une occupation spatiale. Ces chambres, donc, sont vides mais pas du tout stériles. Elles sont des lieux de repli et d'exaltation qui forcent le regard à scruter vers l'intérieur pour enfin voir ailleurs. Dans *Nostalghia,* si on pouvait désemplir certaines de ses scènes de tous les murs et des objets, il ne resterait que les corps interactifs dans un grand espacement brumé par le bleu. Ce n'est pas un chromatisme qui se rapporte à la couleur comme matière, mais plutôt comme poussière d'un tout effacé, qui embrume les souvenirs et le cœur des pèlerins anesthésiés par le sentiment languissant de non-appartenance. En ce sens, peut-on parler, chez Tarkovski, d'un désir d'effacer la matière ? Cela revient à dire que, où il y a la couleur, il n'y a rien à discerner ni à déchiffrer, sinon se laisser dériver vers l'intimité de ses propres fantasmes. « Ce sont des dunes ramassées, allant s'aplanissant, fluides et lourdes pourtant. Et ce n'est rien d'autre que mon corps qui s'alourdit de s'endormir. L'image n'est jamais fixe, les dunes lentement se meuvent, transformées par le vent. Et n'est rien d'autre que la marche alentie de ma respiration »[1].

[1] DIDI-HUBERMAN, George, *op. cit.* 2001, p. 86.

I.5. Le poudroiement de l'image au profit du temps

Élégie orientale (début du film), Sokourov, 1996.

Dans les espaces *vides,* l'expérience contemplative n'est pas toujours *apaisante*, le désert peut indubitablement être associé à la mort et à la pérennité. Dans cet amalgame de *suspens mortuaire*, le néant est souvent associé à la froideur ou à l'enfer désertique, auquel est subordonné le regard qui le traverse. N'est-ce pas là où se trouve la mort que rejaillit la vie ? « Du néant, nous sommes venus et à lui nous retournerons ». Ce paradigme concerne l'homme et ce qu'il a créé, le même destin est donc réservé à sa foi et à ses images.

On a souvent tort de penser que le désert est « un lieu où il n'y a rien du tout » souligne Didi-Huberman : « Pour donner l'évidence visuelle de l'absence, il faut le minimum d'une alliance symbolique ou de sa fiction […] Pour présenter l'illimité, il faut le minimum d'une architecture, c'est-à-dire un art des arêtes, des cloisons et des bords »[1] . La possibilité de façonner une poésie par l'effacement mis en œuvre dans *Élégie orientale* est créée par la tâche paradoxale d'éprouver l'imaginaire tout en décrivant une narrativité sans images correspondantes, comme une prière ou un poème sans image. Le film débute par le bleu du ciel tapissé par les nuages. Ses premiers récits font référence au rêve et à la mémoire, le spectateur est placé à l'intérieur de l'image devant une grande flaque d'eau – peut-être un lac ou la mer – qui reflète le bleu et le doré. Ne serait-ce pas une invitation à dépasser le premier plan des images ?

L'imagination ne trouve sa jouissance que par l'effacement des images projetées, il faut se laisser imprégner par la dimension incommensurable de *l'art de la fumée,* tel que dans les églises byzantines, quand la fumée tire un rideau d'encens, qui se répand dans l'air pour adoucir et approfondir la vision de la perspective aérienne. Cette atmosphère

[1] *Ibid.* p. 51.

mouvante et non tactile se répand sur les images comme de fins grains de poussière et apporte aux images une dimension de *l'art de l'air* perdu dans la catharsis entre la mémoire et le rêve[1].

Dans un espace monochrome ou saturé par les couleurs qui s'enchaînent, remplissant l'espace graduellement par différents chromatismes, on est tenté de se livrer à une expérience de l'ordre de la sensibilité, dont les sensations sont disproportionnées et renversent la temporalité des chronologies ordinaires. La mise en scène des œuvres, telle qu'abordée dans ce texte, met en exergue un principe tout à fait contemporain de l'installation, dans laquelle le spectateur est un élément actif indispensable à la compréhension de l'œuvre. Il n'est pas seulement un témoin, mais également le cœur qui participe à une expérience temporelle et sensible de tout le dispositif.

Ces argumentations nous amènent à penser le moment monochrome, vécu dans les œuvres de Turrell, de Tarkovski et de Sokourov, créateur de sensations de l'ordre de l'impression et de l'instabilité. Le bleu et l'impression bleutée précipitent les visiteurs dans l'immatérialité. Dès ce geste accompli – rien n'est plus matériel ni physique – ils sont hantés par la spiritualité qui subtilise le visible. L'art franchit ici un seuil qualitatif où la raison n'a plus lieu d'être, ne subsiste qu'une auréole de mystères qui révèle le pouvoir surhumain de la foi s'adressant aux yeux de l'âme.

Au cœur du dispositif mis en place par Turrell, la pièce blanche est saturée par la lumière bleue dont l'essence est autant la profondeur que la capacité d'offrir aux visiteurs une imprégnation directe surpassant la problématique d'identification de l'image. De ce fait, l'émotion devrait survenir sans médiation du rêve. Comme il l'explique, son travail se concentre sur l'espace et la lumière qui l'habitent, confrontant l'espace à la lumière et le mettant d'aplomb avec la vision du spectateur. Par conséquent, sa création est basée sur le regard, comme une pensée sans mot émanant du regard dans le *feu*[2]. Ainsi, dans cet *imaginaire pur,* toutes les références matérielles sont effacées et tout n'est plus que profondeur abyssale née

---

[1] FLORENSKY, « La liturgie comme synthèse des arts », *in : op. cit.*

[2] L'expression est de James Turrell ainsi que l'explication qui la précède (traduction de l'auteure). Cité dans l'article « Installation & Exhibition James Turrell Skyscape », produit par *Pomona College Museun of Art,* Claremont California, 18/05/2008 (adresse web, voir bibliographie).

de rien, se colorant peu à peu pour devenir une profondeur bleue évanescente. « Il n'y a rien de plus profond que la profondeur bleue », aurait écrit Florensky.

Cette œuvre de Turrell, qui met en scène tant de sensibilité et d'immatérialité, ne peut être vendue ou emportée avec soi. Elle ne peut être vue et vécue que sur place, pour un temps déterminé, principe qui la distancie et la rapproche de l'art du spectacle. Il devient alors possible de se questionner sur la nature de ces œuvres, ou bien encore d'imaginer les précipitations que son exposition au « vide » peut générer. Le système mis en place par l'artiste est plus complexe à comprendre qu'à absorber. On le consommera intuitivement, sans trop se poser des questions sur la racine primitive ou religieuse qui invite l'homme à l'acte de contemplation. L'unique différence est, cette fois-ci, que le temple est souvent installé dans des galeries d'art – dans notre cas à l'intérieur du centre d'affaire *Oroom gallery,* un lieu reflet de la religiosité de l'homme contemporain. L'espace apparemment vide est ouvert au public le temps d'une session, l'heure de début de la projection est fixée, mais il n'y a pas de fin planifiée, la projection reste continue, sans aucun indice de dénouement. Présentée avec autant d'éclat lumineux, celle-ci renvoie les yeux vers l'invisibilité. À l'intérieur de ces manifestations monochromes, le spectateur peut accéder au-delà de la visibilité physique, là où le vide devient le récit de l'œuvre.

Muet, le monochrome provoque la loquacité, propriété que Lichtenstein[1] attribue à la couleur. Une fois créé, le monochrome se trouve au-delà du visible, dans le champ de la sensibilité visuelle, il se réverbère par l'état de sa matière première, la lumière. L'exposition dans le vide du monochrome est plus qu'une immersion dans l'œuvre en soi. Elle est une immense et complexe expérience dans une zone dont les éclairs d'une illumination *fluide* bousculent les limites tracées par la spécificité de l'art visuel, offrant la possibilité au passant d'accéder au sensible et de ressentir, dans l'âme, la puissance de l'œuvre. Selon Malevitch : « On peut la considérer comme la construction artistique suprême et la plus pure, l'œuvre qui ne possède pas dans son corps une seule forme de ce qui existe, qui est composée

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*

d'éléments de la nature et qui constitue par elle-même la charpente de ce qui surgit à nouveau »[1].

Pur ou pas, le monochrome résultant de la lumière dans les salles de projection dispose de la particularité de recréer l'espace et de perdre le spectateur dans la lenteur de sa réverbération au mépris de l'élaboration de formes, tenant la couleur à l'écart de la conscience[2].

I.6. Le mystique comme énergie de l'œuvre profane

Le problème d'élever différentes activités artistiques au niveau *de synthèse suprême d'art*[3]*,* se pose au même degré que les difficultés qu'ont posées ou posent encore certaines théories relatives à l'art religieux, et notamment son traitement par l'art moderne. Cette façon d'aborder le sujet devient encore plus sensible quand la proposition est hétérogène, comme dans le cas du cinéma-installation, et que l'élément d'analyse se trouve, dans notre cas, hors du champ visuel du cadre. Cet effet se traduit par la transposition spatio-temporelle engendrée par la réverbération chromatique dans les salles des projections. En tout cas, « la conception tarkovskienne de l'icône arrache l'icône à l'espace religieux pour le mettre à l'épreuve d'un monde profane »[4], à savoir le monde du cinéma. Si l'on pouvait laisser libre cours à l'imagination et surpasser immédiatement la tâche de revisiter la polémique, tout en gardant les principes et la pensée esthétique des disciplines visuelles, on se rendrait vite compte qu'une catégorie n'est pas trop lointaine de l'autre, principalement quand sont concernées des œuvres d'artistes spiritualistes comme ceux qui composent le corpus de cette première partie du

---

1 MALEVTCH, Kazimir, *La couleur et la lumière*, *op. cit.* p. 42.
2 *Ibid.*
3 C'est l'intitulé utilisé par Florensky pour nommer l'Art et toute production inspirée par l'esprit, en communion avec ce que Tarkovski et Sokourov appellent *Grand Art.* Voir :
FLORENSKY, P. Paul, *Perspective inversée et l'Iconostase, op. cit.*
TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé, op. cit.*
TARKOVSKI, Andreï, *Journal 1970 – 1986*, *Réédition définitive*, Cahiers du Cinéma, 2004.
4 MONDZAIN, Marie-José-, « La sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski », *in* : Devictort, Agnès et Feigelson, Kristian (dir.), *Croyances et sacré au cinéma,* CinémaAction n° 134, Condé-sur-Noireau, Edition Charles Corlet, 2010, p. 157.

travail. À cet effet, nous nous appuyons sur ce que Mondzain a très bien souligné à propos de l'interrogation de la croyance et du sacré dans les œuvres de Tarkovski. Sans oublier l'œuvre de Sokourov, qui « consiste moins à souligner la présence de thème d'images spécifiquement religieuses relevant de culture orthodoxe que de voir grâce à lui ce que le cinéma tout entier doit, dans son invention même, à la pensée chrétienne des images »[1].

Nous voyons dans les œuvres de ces deux réalisateurs une sorte de station expérimentale qui, par certains côtés, ressemblerait à un oratoire dé-conceptualisé de la religion, et en même temps plein de spiritualité, à l'intérieur duquel se manifestent les problèmes les plus essentiels de l'esthétique contemporaine. Nous croyons que la discussion théorique sur l'art cinématographique ne doit pas entretenir son indifférence aux accomplissements affectifs de l'œuvre. Confrontée à ce phénomène, l'esthétique de la projection, qui contrôle et nourrit la réflexion et l'imaginaire, n'agit pas, en tout cas dans notre corpus, dans l'intention d'attribuer une place ecclésiastique ou sacrée aux icônes chromatiques, mais elle occupe la place, encore fragile et indécise, qu'elle a tout le droit d'occuper au cinéma comme art de l'affect[2].

Qu'elle se situe dans un cinéma, dans un musée, dans une galerie ou au milieu de rien – certains *Skyspaces* de James Turrell par exemple – une projection en tant qu'art vivant, bien qu'il existe aujourd'hui différents médias, naît d'un acte artistique qui éclot de l'activité vivante et palpitante du créateur. Celui-ci cherche à toucher le spectateur par la source intarissable de la projection, et à le faire entrer dans le temps et l'espace dont le jeu de couleur et d'images donnent naissance à une *énergie* émouvante de l'esprit.

Avant de continuer, ouvrons une parenthèse sur le croisement de la poétique – *méthode de l'effacement* – et de la rhétorique en tant que base méthodologique et théorique dans cette partie du texte, qui pourrait nous conduire à une étude délicate concernant la base formelle des œuvres ici croisées. Cette étude réfléchit aussi, autour des sensations esthétiques et de la pensée, sur l'analyse des effets

---

[1] *Ibid*, *op. cit*. p. 156.

[2] SCHEFER, Jean Louis, « Bleu – Fritz Lang : *Moonfleet* », *in* : Jacques Aumont (dir ;),*La couleur en cinéma*. Paris: Cinémathèque française-Mazzota 1995.

(*éthos*) produits par la figure chromatique dans le dispositif double de projection et de réception, qui encourage le spectateur à se soumettre à une *puissance* sans acte. Il n'y a pas, apparemment, de raison de s'ouvrir à une métaphysique du rêve lors d'un passage de l'une à l'autre, alors que les mêmes ressentiments sont aussi atteints par la contemplation de la création artistique. Dans les deux contextes de contemplation, l'âme passe du monde terrestre au monde céleste. Nous suivons la consigne de Florensky qui, comme Bachelard, a attribué à la rêverie et à l'imagination un rôle égal dans le monde virtuel, où la contemplation précède la représentation. Cette idée peut nous aider à comprendre la richesse potentielle de notre rapport aux émanations émises par les monochromes : « Nous croyons regarder le ciel bleu. C'est soudain le ciel bleu qui nous regarde »[1].

Dans ce sens, je dirais que cette étude, en même temps qu'elle s'écarte de l'approche théologique, renforce toutefois le lien avec le domaine des sensations esthétiques sans ignorer certains principes stylistiques (étude des œuvres dans leur singularité expressive), mais cependant sans trop s'inquiéter d'exercer une recherche d'idées pures. En effet, Deleuze nous dirait plutôt : « Analyser, ça va être chercher le pur. Un mixte étant donné, analyser le mixte, c'est dégager quoi ? Les éléments purs ? Non. Bergson le dirait très vite, « mais non, ce qui est pur, ce ne sont jamais des éléments. Les parties d'un mélange ne sont pas moins mélangées que le mélange lui-même. Il n'y a pas d'élément pur » »[2].
La couleur en tant qu'élément pur, si cela existe, aussi bien que les sensations et les émotions qu'elle réveille, se révèle, dans ce travail, un objectif inaccessible, bien que notre objectif n'ait jamais été de la ou les saisir. Les chapitres qui suivront auront comme objectif principal d'établir une continuité dans l'exploitation de la sensation d'espace-temps induite par la projection lumière-couleur. Les œuvres qui composent notre corpus viendront, au fur et à mesure, contribuer à la structuration de notre analyse, où la mixité de dispositifs et la polysémie de la

[1] BACHELARD, Gaston, *L'air et les songes*, Librairie José Corti, 1943 p.191.
[2] DELEUZE, Gilles, *in* : *La voix de Gilles Deleuze*, 10/11/81 – 1,
Cours oral du 10/11 /1981 au 21- 01/06/82 mis en ligne par l'Université Paris 8, partie transcrite par l'auteur.
Source : http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17

lumière ouvriront notre regard sur la possibilité de penser la couleur comme effet multiple, impur et mutant, non seulement dans sa forme, mais encore dans ses actions.

Si cette première partie tient à aborder d'abord le monochrome, ce n'est pas parce qu'il semble être la plus élémentaire, mais plutôt la plus complexe des manifestations couleur, principalement lorsqu'il s'agit d'une projection qui peut durer des heures ou quelques minutes, voire secondes. Car ce monochrome-là est, par principe, une matière instable dans sa continuité et profonde sur sa superficie. Ainsi, il devient difficile, voire impossible de penser à ce phénomène tout en le détachant de toute la masse culturelle et intellectuelle que l'histoire de la couleur dans l'art lui a attribuée.

Même dans une perspective d'essai ou d'expérimentation, le mot cinéma – comme nous supposons l'avoir déjà suggéré – est ici abordé dans le sens large que cette discipline nous incite à comprendre. Nous parlons d'un cinéma au pluriel, uni par le dispositif de la projection. Cinéma ou œuvres plastiques, ces œuvres deviennent des installations, et nos observations ont été bâties au nom du même principe de projection, et uniquement à partir de ces espaces.

CHAPITRE II

Continuité qui exprime l'écoulement du temps à l'intérieur du plan.

II. Saturation chromatique

Au long des siècles, selon Lichtenstein, *les adversaires* de la couleur ont critiqué cet élément au profit du dessin argumentant qu'elle empêche le discernement des contours, des formes, qu'elle est dotée d'une capacité de séduction trompeuse, et enfin qu'« elle est dangereuse parce qu'elle est incontrôlable »[1]. D'après cette analyse, ce qui apparaissait négatif devient bénéfique, dans les cas cités dans notre travail. Car, par leurs capacités de non-définition du contour, les couleurs, dans la chambre de projection, deviennent *fluides*.

Nous n'avons pas l'intention d'argumenter ou de mettre en cause d'avantage les expériences d'Isaac Newton, à la fin du XVII^{ème} et au début du XVIII^{ème} siècle, période où le monde de la science multiplie les schémas et les échelles chromatiques qui accordent la couleur aux lois scientifiques : classées, distinguées et hiérarchisées, ces *avancées* vont la dompter, et éventuellement calmer les discours antagonistes sur les propriétés virtuelles de la couleur, au point de l'aseptiser d'une importante part de ses mystères. Néanmoins, ce rationalisme ne résistera pas longtemps comme *vérité suprême*. En effet, pendant toute l'histoire de la couleur, et en particulier dans son histoire *moderne,* après Hegel ou encore Merleau-Ponty[2], plusieurs penseurs ont empoigné leur plume pour *humaniser* d'avantage la couleur, valoriser ses qualités furtives et subjectives et lui réapproprier des « caractères » qui ont été autrement réprimés par les

[1]LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Flammarion 1989 je renvoie aussi : B. Tesseydre, *Roger de Pilles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1965.
[2] MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1972.

métaphysiciens platoniciens. Dans les œuvres de Turrell et Sokourov, les contours spatiaux et le rythme temporel sont soumis à une seconde qualité attribuée à la couleur.

En fait, c'est la quête de cette qualité *non matérielle* de la couleur que nous avons fait le choix d'aborder selon les points de vue *spiritualistes* de Malevitch et de Florensky. Leurs textes abordent les œuvres d'art sous l'angle du salut spirituel qui touche au-delà de la fenêtre de l'âme, de façon indifférente, que ces œuvres entretiennent ou non une relation au divin. Cette curiosité de confronter la perception rythmique chromatique aux affections esthétiques laisse parler la *liturgie comme synthèse des arts*, le *grand Art* que Tarkovski revendique pour son ouvrage, et qui a inspiré toute la réalisation de ses œuvres et qui par conséquent émerge dans l'élaboration de ce texte.

II.1. Du monochrome comme espace de temps unique

Un homme qui marcherait là, dans l'absence de toute chose, dans une seule évidence de contemplation, guidé par un chemin bleu grisaillé, abyssal et souverain, accomplirait son sacerdoce. Il laisse parler la « pensée muette » de la couleur, sans chercher à lui attribuer des significations. Il n'est pas question ici d'un enchaînement de cadres figuratifs qui évoquent la peinture. Non, loin de cela, c'est par excellence une couleur lumière qui se propage par dissemblance, créant toute une gamme terne aux tons sépia (cf. Jacques Aumont qui défend que la couleur est seulement possible quand elle fait opposition à la lumière). Il est possible que les couleurs soient spécifiques à chaque passant, perçues seulement selon leur degré d'intimité avec le lieu. Reprenant les « images » chromatiques présentées dans le chapitre intérieur : moi, l'observateur, je garde le bleu intensément attaché à ma rétine. Il s'agit d'un bleu qui habite la mer et le lointain et qui peut potentiellement séquestrer le regard dans une immobilité silencieuse, où mélancolie et nostalgie se confondent.

Mélancolie et nostalgie sont chargées au fil du temps des significations les plus diverses, voire antinomiques. L'étymologie de ces deux substantifs nous

ramène à l'antiquité grecque, au IV^{ème} siècle avant notre ère. Cités dans les écrits d'Hippocrate et de Platon, ces deux mots correspondent à deux idées distinctes : à un état d'âme et à la fluctuation de la relation de l'esprit avec le corps. Il n'est pas rare de retrouver des références dans les *Aphorismes* d'Hippocrate, où le philosophe qualifie la mélancolie d'« état de crainte et de tristesse lié à une particulière humeur du corps »[1]. Les références platoniciennes, relatives à la nostalgie, expriment un sentiment exceptionnel et délicat. Elle constitue l'expression de plénitude perdue, de la dispersion de l'esprit et du corps, ou de la misère de l'homme seul[2]. Cette définition traduit l'aspiration de chacun à se retrouver, ou à restituer une sorte de perfection originelle. Elle révèle ainsi toute la misère de l'homme en tant qu'être solitaire, en proie au manque, et l'impossibilité pour lui de retrouver son autonomie ou sa plénitude, à partir du moment où il est séparé de lui-même**.** Aucun autre mot - ou presque – n'a su aussi bien rassembler ces deux termes, tout en gardant dans leur essence leur polyvalence et leur ambigüité, que le mot *Saudade* dans les œuvres lyriques de Luis Vaz de Camões[3] (1524 – 1580), néoplatonicien, maniériste ou attaché à la pensée moderne. Si nous pouvions expliquer ce mot « intraduisible », nous prêterions au sentiment de « *saudade* » un excès de conscience de soi, qui provoque une distanciation tragique et un vide existentiel. Détaché du corps et attaché à un pays lointain, ou à une

---

[1] HERSANT, Yves, « Mélancolie et cinéma - Cinémélancolie », *in* : Revue *Positif*, n° 556, juin 2007, p. 82-85, p. 83.
Sur ce sujet, dans un souci de continuité iconographique, nous vous renvoyons également à ouvrage vol. 1 de Peter-Klaus SCHUSTER : « Les enfants de saturne. La renaissance » – « Dürer et sa postérité », In : *Melencolia I,* Mann, Berlin, 1991.
Nous avons eu accès au texte traduit de l'allemand par Jeanne Etoré-Lortholary, et distribué par SANTOS ZUNZUNEGUI à l'occasion de son séminaire à Paris en 2008.
SANTOS ZUNZUNEGUI a présenté au département d'histoire et de théorie des arts de l'ENS, en janvier 2008, trois séminaires sur le thème Cinéma et mélancolie. Santos Zunzunegui, professeur à l'Université du Pays Basque à Bilbao, est l'auteur de nombreux ouvrages sur la théorie et l'analyse des films, sur l'histoire du cinéma espagnol, sur Robert Bresson et Luis Buñuel.
[2] PLATON, *Le Banquet,* traduction et notes de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1999.

[3] Luis Vaz de Camões, auteur de *Os Luziadas* (*Les Lusiades*) *:* poète portugais du XVI ème siècle, époque des grandes découvertes portugaises dans les « nouveaux mondes » (on n'est sûr ni du lieu ni de la date de sa naissance : à Lisbonne ou à Coimbra, en 1524 ou en 1525). Il est devenu difficile de résumer les influences de ses sonnets dans la constitution de la littérature et de l'identité lusophone. Bien qu'il soit acclamé par la peuple portugais comme un « père, un héro national », son travail a influencé la littérature baroque, puis le néoclassique de l'Europe latine, et, plus tard, ces textes ont voyagé dans le monde entier à travers les poèmes et les écrits modernes de Fernando Pessoa. Aujourd'hui, il est reconnu comme « patrimoine littéraire universel » à côté de noms comme Virgile, Dante, Cervantès, Shakespeare ou Goethe.

autre vie, l'homme se montre impuissant et passif, entièrement tourné vers les choses de l'esprit (*religiosi contemplativi),* comme l'amour.

Pour Yves Hersant, le concept de *Cinémélancolie*, qu'il a développé, va au-delà du cinéma mélancolique ou des limites du film triste. Il s'agit d'« une *mélancolie* du cinéma, capable d'apposer sa marque sur les films les plus allègres »[1]. Par ce jeu mélancolique de lumières et de couleurs qui se présentent comme un polychrome mono-saturé, le chemin capture le *Stalker* (1979), au moment de son rêve, faisant du grand espace vide un utérus… le guide couché au premier plan en position de fœtus concevant *une théologie de l'acte*[2]. Pour *Nostalghia* (1983), Tarkovski choisit de placer les corps dans un labyrinthe de ruines et de mettre en scène un écrivain qui se lance sur les traces d'un « fou ». Ils finiront par se rencontrer, dans un espace vide, baigné dans un bleu incertain et atmosphérique. La rencontre entre « insensé » et poète - tel le 1+1=1 écrit sur le mur derrière les personnages - crée une fusion à laquelle s'additionne le poids des rêves et des souvenirs, de la même manière que, pour Camões, mélancolie + nostalgie = *Saudade*. Cette situation reflète un état d'attente *entre-deux* : entre le chez-soi et la chambre des désirs, entre une extrémité et l'autre d'un vide qui doit être traversé une bougie allumée à la main, entre ce qui a été et ce qui est devenu. « Avec ses long plans fixes et son goût de l'aléatoire, Tarkovski produit de manière représentative la quête, chère à Thomas d'Aquin, des *spiritualia sub metaphoris corporalium* – autrement dit, des « choses spirituelles sous la métaphore des corporelles »[3].

Ci-dessus, *Stalker*, 1979.
Ci-dessous, *Notalghia*, 1983.

Dans ces deux films de Tarkovski, l'individu parcourt des vestiges de labyrinthes, il est seul face à ses craintes et ses douleurs. La couleur et l'espace sont les seuls éléments de ces plans saturés.

À l'intérieur de *Wide Out*, on se sent très vite dans un néant perdu entre le ciel et la terre d'un bleu monotone, on voit la lumière, uniquement la lumière, qui dans la salle est omniprésente comme le

[1] HERSANT, Yves, *op. cit.*p. 82.
[2] DIDI-HUBERMAN, George, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration.* Paris Flammarion 1990.
[3] HERSANT, Yves,*op.cit.* p. 84.

soleil dans un ciel sans nuage. Sa gamme de teintes n'est pas un trait de couleur pure et immuable, bien qu'elle se compose toujours de bleu. Cette lumière qui se nourrit d'elle-même, dotée de variations tonales denses et en même temps poussiéreuses, semble être infiniment instable, comme un rappel de son lien avec ce milieu terrestre, et en partie, potentiellement, *céleste.*

Le bleu qui rebondit partout est indivisible et invariablement continu - quelques variations de lumière augmente ou diminue sa densité. Dans cet espace saturé de couleur, on ne peut distinguer que des zones ou des fragmentations de l'espace. Il n'est nullement possible d'isoler une partie de cet espace lumineux. La couleur-lumière et l'espace comme seul élément l'un dans l'autre, ne peuvent pas être gommés par le regard, parce qu'il est impossible de définir où commence l'un et où finit l'autre. C'est un bon exemple d'une définition du *monochrome* comme espace indivisible par sa propre continuité[1]. Quand les visiteurs opaques se baladent dans l'espace, ils offrent l'impression de corps translucides laissant filtrer la lumière, bien qu'ils se dessinent comme des ombres bleutées. De ce fait, il n'y a pas moyen d'instituer des contours dans un volume lumineux aussi saturé.

Suivant les pistes tracées par Denys Riout[2], l'étymologie du mot *monochrome* a ses racines dans les écrits grecs (gr. *Monos*, seul, et *Krôma,* couleur), une unité qui n'exclut pas les possibles variétés de nuances dans une seule couleur. D'après ce raisonnement, est possible de rassembler les tons éclatants et grisailles, dans toutes leurs nuances, dans une même définition d'une couleur fondamentale. Il en est de même pour les tons sépia[3].

Les monochromes peuvent être considérés comme des exemples d'une esthétique simpliste ou encore réductrice. Il est vrai que, dans le monde de la critique de l'art, l'acte monochrome a été à plusieurs reprises préjugé comme une manifestation insubordonnée ou à l'écart de la conception picturale ; « Ce n'est pas

---

[1] *Ibid.* « la monochromie incarnée », *in* : *La peinture monochrome*, 2006.
[2] RIOUT, Denys, « Yves Klein, *La peinture monochrome*, Gallimard collection Folio essais, 2006.
[3] *Dictionnaire illustré d'art et archéologie,* Paris, Larousse, 1930 et *Dictionnaire général des lettres et beaux-arts et des sciences morales et politiques,* édité par M. Th. Bachelet avec la collaboration de M. Ch. Dezobry, Paris, Librairie Ch. Delagrave, 1879, vol II, p. 1269, également cité par : RIOUT, Denys, *Ibid.,* p. 441.

un tableau ! »[1], s'exclama Iris Clert devant un tableau de Yves Klein, mais plutôt une sorte de « folie *mystique* ». Cette réflexion nous encourage dans cette voie, compte tenu que la démarche de Tarkovski « n'est pas du cinéma »[2] non plus, et que Turrell et Sokourov partagent le refus de tout type de considération *d'avant-garde* artistique dans leurs travaux. Leur combat est plutôt dirigé contre la puissance émotionnelle de la manifestation du chromatisme qui opère dans un régime en autarcie et qui n'est pas une exclusivité attachée à la peinture, ou à l'exercice d'analyse comparative entre peinture et cinéma par exemple. Rien ne nous interdit d'aborder la couleur dans le cinéma, dans les installations ou encore dans les manifestations pluridisciplinaires, comme la projection d'une scène ou d'une image. De même, les monochromes ne sont pas l'exclusivité de l'art plastique, sans être pour autant au centre de la proposition esthétique de ces artistes.

Mais ces moments sont particuliers quand ils apparaissent et leur expression dans le dispositif est à même de provoquer une autre perception de l'espace et du moment, invitant l'observateur à transposer la barrière du visible, que Paul Florensky nomme *Iconostase,* et que Denys Riout définit également :

> « Elles nous invitent à aller au-delà de la perception de sa perception non pas pour nous perdre dans leur espace propre, mais pour accéder à l'espace infini, elles ne possèdent aucun contenu parce qu'elles sont des pistes d'entre vol, des lieux de passage, des propédeutiques à l'apprentissage de la lévitation non assistée »[3].

Lorsque l'on pénètre dans *Corner Shallow space*[4], on renoue tout d'un coup avec une couleur massive, saturée et mystérieuse comme fond d'écran. Couleur de l'ecclésiaste que Florensky décrit comme une couleur fugitive qui transite entre le ciel et la terre, « elle est partout, on ne sait jamais exactement d'où elle vient ». Le visiteur d'une installation de Turrell se trouve confronté avant tout à deux expériences pertinentes : la première concerne la sensation de passage du temps

---

[1] *Ibid.*, p. 40.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.*
[3] RIOUT, Denys, *op. cit.* p. 38.
[4] TURRELL, James, Oroom Gallery, Séoul Automne de 2008.

(un besoin naturel en tant qu'être temporel) et la deuxième est de l'ordre du spirituel : la réverbération chromatique, qui abolit le noir et incite le spectateur à sortir de son rôle passif, contribue à la participation directe à une dimension mystique. Celle-ci est ancrée tout d'abord dans une tradition de la matière de l'image, que les théoriciens iconophiles ont nommé *translatio ad prototypum,* et dont le pouvoir mystique n'habite pas l'image elle-même. Toutefois, elle est un intermédiaire essentiellement transitoire, pourtant nécessaire au contact dévotionnel.

II.2. La couleur sensation comme agencement plastique du temps

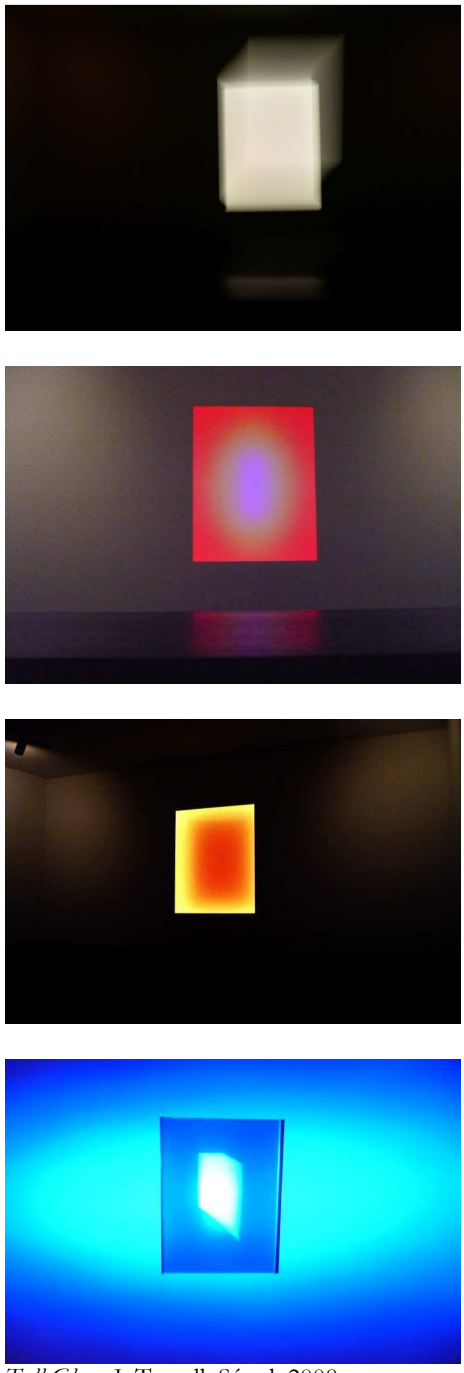
Pour élargir cette réflexion, la densité du monospace bleu de Turrell n'est pas du tout une peinture. Au contraire, c'est une couleur flottante et atmosphérique, qui ne peut pas être analysée en dehors de son espace physique. L'espace et la couleur s'appartiennent l'un à l'autre. Les fragments poussiéreux de la couleur qui rebondissent contre les murs, nous suggèrent l'impression de mouvement, un mouvement à peine perceptible depuis les bords de ce champ visuel, qui n'est pas un espace silencieux, circonscrit par la couleur. En effet, souligne Merleau-Ponty, il s'agit plutôt d'une expérience du temps sur le regard[1]. C'est à partir du point de vue qu'une couleur ne vient jamais seule, et qu'elle ne prend son sens que lorsqu'elle est exposée ou mixée à une ou plusieurs autres nuances,[2] que ce phénomène peut être associé à la longue durée de sa projection. On peut ajouter à ces considérations que l'harmonisation de ses nuances suscite une sorte d'épanouissement affectif révélé par son magnétisme, de l'ordre du recueillement, au-delà de la contemplation, *car la liturgie s'y présente comme une synthèse des arts*[3].

---

1 MERLEAU-PONTY, *op. cit.*
2 PASTOUREAU, *op. cit.*
3 A partir des écritures de : FLORENSKY, Paul, *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase.* Trd. Françoise Lhoest. Edition L'âge d'homme, Lausanne 1992.

L'espace semble être une salle noire. Devant nos yeux, se déroule une projection lumineuse difficilement perceptible, malgré le flou provoqué par la brume sèche qui englobe le regard des spectateurs, dans une atmosphère saturée, dominée par le bleu. *Tall Glass*[1], se présente comme un mirage placé dans le vide, où la variation cadencée des couleurs nous invite à un matérialisme spirituel, à toucher l'intouchable. Devant l'écran, un banc soigneusement placé invite les visiteurs à s'asseoir, ils peuvent aussi choisir de s'asseoir par terre, dans un des angles de la pièce, à la recherche d'un aperçu différent. On aurait pu croire au cinéma, ou dans une présentation vidéo, ou encore dans une des projections interactives d'une installation dans une galerie ou un musée, alors que la chambre était placée au sein d'un centre d'affaire. À vrai dire, il s'agit d'un mélange de tous ces mediums (autrement dit : ce sont les emplacements des dispositifs qui sont communs à tous ces arts). Comme dans le cinéma ou dans les églises, nos corps se placent et nous regardons vers l'avant dans l'attente qu'un événement exceptionnel se passe - au moins que les variations de couleurs se répètent, signe que la projection reprend à son début. Hélas non, elle semble interminable. Les couleurs varieront infiniment, comme une sorte de miroir chromatique qui invite le visiteur à une connaissance de soi, au plus profond de sa conscience, à oublier le temps que l'on essaie sans cesse de repérer :

« J'aime créer des espaces qui se rapportent à ce qu'ils sont réellement, c'est-à-dire une lumière habitant un espace susceptible d'être sondé par la conscience. Cette connaissance, cet état ne diffère pas de celui de regarder le feu. Ces espaces que l'on pénètre, même si c'est comme un rêve, ne sont pas inconnus de notre conscience éveillée »[2].



Tall Glass, J. Turrell, Séoul, 2008.

Monochromes variables à l'infini qui changent en permanence la couleur de la salle de projection.

[1] Seoul, Oroom-gallery, octobre 2008.
[2]Citation *:* James Turrell. Source *:*
http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/turrel.html

Une perception prolongée de phénomènes éphémères fige le spectateur. Le plan séquence rend à l'écran un aperçu où le temps paraît être ralenti ou inexistant, alors que la projection suit son cours, à sa vitesse. L'enchaînement des changements de couleurs dans le plan, le long du parcours, imprime un mouvement qui contraste avec le mur absolument inerte, ce qui lui confère aussi une essence rythmique. Un désert peut être parfois défini comme un *gigantesque monochrome,* mais à quelle catégorie appartiennent ces couleurs, au temps ou à l'espace ? Car si celles-ci sont partie absolue de l'espace, une part d'incompris subsiste: à quoi sert un espace monochrome vide, si ce n'est pour nous faire oublier le temps ? Mais de quel temps est-il ici question ?

Les installations de James Turrell, selon l'artiste, ne sont pas conçues dans l'intention de produire des *œuvres d'art* mais pour ériger des *Temples, des lieux pour l'aura,* mais ne serait-ce pas une des particularités de l'art ? La quête pour la spiritualité du non-lieu est définie par un jeu de lumières incandescentes et diaphanes, dans l'attente d'une rencontre du spectateur avec le céleste. Il serait trop simpliste de les classer dans la catégorie d'*art et technologie.* Turrell s'approprie des outils en communion avec son temps, n'envisageant, selon lui, aucune *avant-garde*[1]. Tout comme, un jour, les cathédrales furent le médium de communion du peuple médiéval, les installations de James Turrell sont des temples de connexion entre le terrestre et le céleste, la science au service du mystique. Nous comprenons ce qu'a voulu dire l'artiste en se moquant d'une telle « avant-garde technologique », car entre ces manifestations, nous ne pouvons pas établir une hiérarchie de méthodes ni de progrès. « Si les créations ne sont pas un acquis, ce n'est pas seulement que, comme toutes les choses, elles passent, c'est aussi qu'elles ont toutes leurs vies devant elles »[2] a bien noté Merleau-Ponty.

---

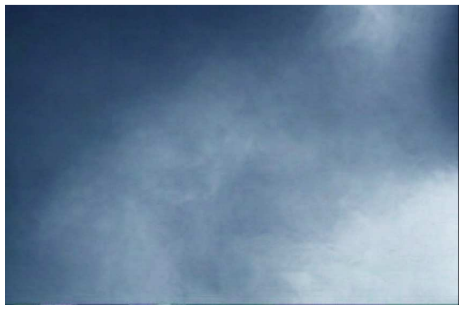
[1] *Ibid.*
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard col. Folio Essais, 2002, p. 92.

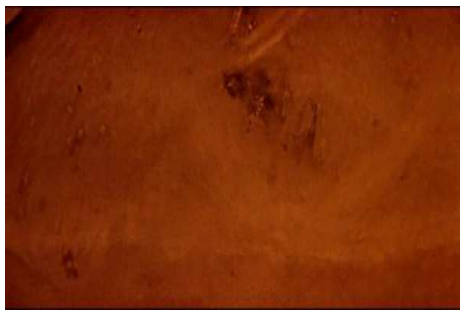
II.3. Une dimension couleur

Ainsi, nous pouvons parler également de *transposition* d'état d'esprit par la plastique du dispositif cinématographique. Par exemple, le film de Sokourov *Second Cercle,* (1990) : le passage du désert blanc de neige vers le noir absolu - qui révélera doucement le décor funèbre où se déroulera le film - tient le spectateur éveillé en l'éblouissant au fur et à mesure du développement de l'image. L'observateur se trouve sans cesse confronté à une dimension où il perd graduellement conscience de la dure réalité des faits, pour compatir de l'abandon paternel avec le jeune personnage, de l'abandon de Dieu, et de l'État ; un désert de renonciation absolue : cette croix sur la croix, cette mort dans la mort[1].

Les films de Sokourov débutent souvent par une image en transition, le monochrome transportant le spectateur d'un espace à l'autre, une invitation pour se confronter à la réalité avec les yeux de l'âme, des images non pour être vues mais ressenties.

À titre de récapitulatif, rappelons-nous qu'*Élégie orientale* commence par le bleu granuleux, que la première minute de *Second Cercle* est marquée par le jeu de transposition d'espace et de temps par le noir vers le blanc et que, dans *Le Jour de l'éclipse* (1988), le rouge écarlate écrase littéralement le regard dans une désolation chromatique. Dans ces œuvres, la couleur n'agit pas comme un vernis de finition qui couvrirait la surface de l'image. Paradoxalement, en même temps qu'elle prend part à la profondeur des scènes et des images comme un élément constituant le sens du film, elle se détache de la surface plate et bidimensionnelle pour se réverbérer entre les espaces de la salle, constituant une forme non-dimensionnelle et expansive. Cette couleur-là altère *dangereusement* les images, et la





Ci-dessus respectivement : 1 - première image d' *Élégie orientale*, 1996 ;
2 et 3 -transition du premier plan de *Second Cercle,* 1990 ; 4 - image du premier plan de *Le Jour de l'éclipse,* 1988.

[1] MALEGUE, Joseph, *Augustin ou le maître est là,* T. 2, Editions SPES, Paris, 1933, p. 474.

perception affective de l'ordre du visible vers celui du sensible, là où le monochrome révèle sa loquacité[1].

Il semblerait que de telles œuvres cinématographiques, projetées dans des salles obscures, furent conçues dans l'intention de transformer le rôle passif de l'observateur. Le temps se fige en même temps que Sokourov nous invite à rentrer dans ce domaine de *haute tension* sensorielle pour entendre la « Voix spirituelle » qui nous interpelle[2]. Les pièces de ces artistes, Sokourov, Tarkovski et Turrell, sont des espaces dotés d'une ouverture vers l'infini. Pour que l'on puisse, de façon intemporelle, circuler et ressentir la puissance émotionnelle de leurs propositions. Leurs œuvres incarnent une sorte de réalisme mystique, revendiqué par Eugène Delacroix - les images ne seraient que des prétextes, pour servir de pont entre l'âme du spectateur et celle du film. Ce cinéma se manifeste comme une expérience mentale et sensorielle, souvent avec une sollicitation de la conscience du temps comme expérience passée. Si « pour voir bien une peinture il faut regarder ailleurs »[3], pour bien sentir une image projetée, il faut également regarder sa réverbération.

II.3.1. Voir les yeux fermés

À l'intérieur des salles de Turrell, la lumière au format pyramidal monopolise petit à petit, en exclusivité, toutes nos perceptions au point de nous amener dans un état de léthargie inopinée. Nous n'arrivons pas, par la voie du *logos,* à comprendre comment, avec nos yeux ouverts, il est possible d'expérimenter une telle puissance du lieu[4]. La projection, qui occupe un des angles de la salle, utilise la tridimensionnalité même de l'espace pour créer l'illusion de sa propre forme tridimensionnelle à travers la projection d'interfaces non existantes. La perception d'un objet en trois dimensions, quasiment incandescent, octroie à la lumière une véritable qualité de matériau. Néanmoins, en se rapprochant de

---

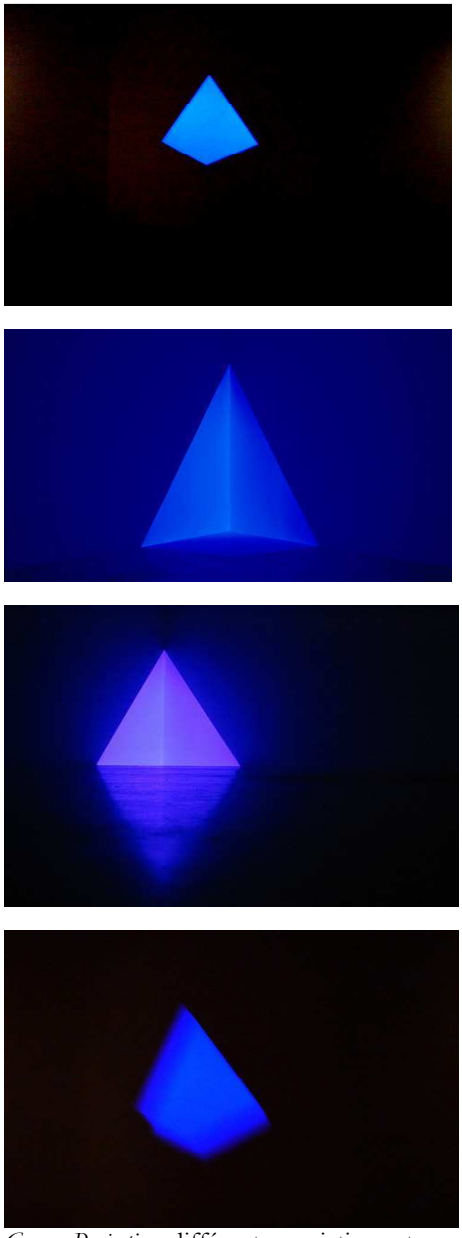
[1] LINCHSTHEIN, Jacqueline, *op. cit.*

[2] Par Alexandra Tuchinskaya *The Island of Sokurov, The Creation* sur : http://www.sokurov.spb.ru/island_en/crt.html, (c'est nous qui traduisons).

[3] Riout, *op. cit.*

[4] Selon George Didi-Huberman : « James Turrell s'est intéressé très tôt à la notion de *Ganzfeld* utilisée en psychologie expérimentale de la vision…L'expérience du *Ganzfeld* est pour l'objet celle d'une lumière qui impose progressivement son atmosphère, puis sa masse et sa compacité, enfin sa tactilité », *in* : DIDI-HUBERMAN, *op. cit.* p. 46.

l'œuvre, l'objet éblouissant matérialisé dans l'espace s'estompe, pour ne révéler finalement que le dispositif du phénomène d'apparition de l'objet, comme il en est de la découverte de l'astuce de la création des images cinématographiques. La vision de l'œuvre se modifie et se tord, évolue du volume au creux, selon le déplacement de contournement ou d'approche du spectateur. Le dispositif mis au point par Turrell n'est donc pas destiné à occulter totalement le dispositif illusionniste mais, au contraire, à offrir, à celui qui regarde la pièce, le pouvoir d'appréhender seul son expérience perceptive. A l'intérieur de cette pièce, « fondée directement de dispositifs de laboratoire la pénétration du regard ne se représente pas, elle se reproduit[1] ». On pourrait y ajouter que, tout comme la projection dans un cinéma, il est ordre d'un espace partagé : comment est-il possible de se recueillir solitairement dans l'absence, et de cette évasion faire ouvrage de toute une aventure mystique ?



Corner Projection, différentes variations et principes pour faire sortir ce que l'artiste appelle « rendement », J. Turrell, Séoul, 2008.

On peut trouver réponse dans *l'acte de la création artistique :* pour accéder aux salles de Turrell, il faut passer par l'obscurité, comme au cinéma. On passe un rideau après l'autre, le premier aperçu est le noir qui éclipse les yeux, avec la conscience qu'en rentrant, comme au cinéma encore, on ira d'emblée vivre des expériences peu ordinaires. Alors qu'à l'intérieur de ces chambres, on ne trouvera ni écran, ni son, et pas plus d'images d'action à couper le souffle du spectateur. C'est la simplicité du procédé, à première vue, qui enchante les yeux. Après quelques minutes, il est possible que des questions sur la complexité de réalisation du dispositif apparaissent, pour enfin être amorties par un flou chromatique inassignable qui nous invite à errer dans la brume. Il s'agit d'un

[1] AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur*: des discours aux images. Paris, Armand Colin, 1994, p.18.
– L'auteur fait référence à une installation de James Turrell montée au Musée d'art Moderne de la ville de Paris en 1990.

espace semblable à celui dans lequel les personnages d'*Élégie Orientale* sont absorbés, et qui incitera le spectateur à s'égarer, tandis que, devant lui, sur le rectangle lumineux, les couleurs diluées laissent en suspens le statut d'image cinématographique, comme si elle pouvait flotter dans la salle parmi l'assistance.

À cette étape, quand les images sont surpassées, le regard se nourrit exclusivement de la contemplation de l'être dans un monde divin, du fait que, dans ces créations artistiques, l'âme en extase peut passer du monde terrestre au monde céleste. Une fois son regard assouvi, le spectateur ne gardera dans son souvenir que des images ou des moments symboliques qui seront fixés dans la conscience comme éléments esthétiques de repère d'un rêve incarné[1]. À propos de ces souvenirs qui s'impriment dans la mémoire, comme marque ancrée dans des projections lumineuses, dont l'image s'abstient de son rôle premier de signification pour céder place aux sensations, Philippe Grandrieux, écrit:

> « …il me reste aussi la couleur dense et sourde, des intensités nerveuses, une odeur de putréfaction. Ces films, dans la mémoire, ne se distinguent désormais plus par ce qu'ils racontent, par les péripéties de leur récit…Ils sont confondus en une seule sensation, quelque chose qui fait que si l'on dit Sokourov ou Tarkovski ou Courbet ou Bach ou Van Gogh ou Dostoïevski, se lève en soi du fond obscur de sa conscience, une impression labile, mouvante, un sentiment que la langue tente, en y échouant, d'exprimer »[2].

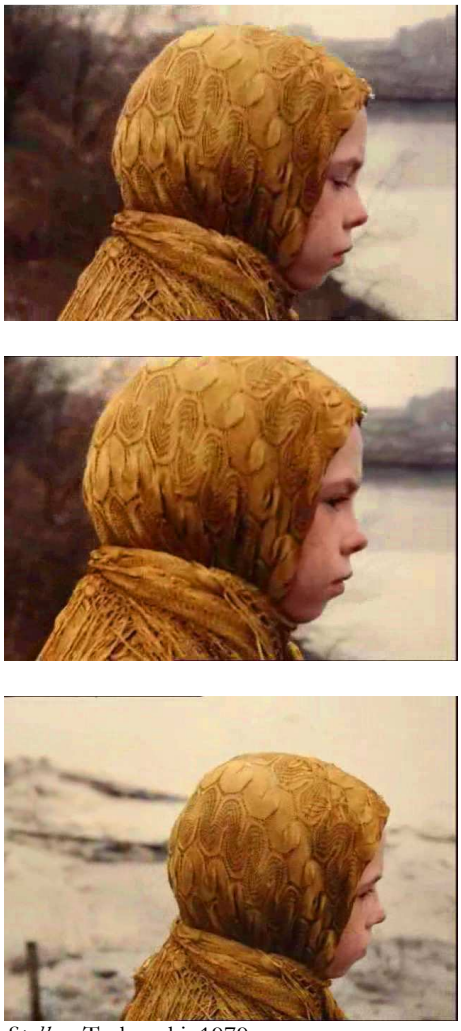
Il faut garder les yeux grands fermés, mêmes s'ils s'aveuglent devant la volumétrie de l'imaginaire. Le jeu chromatique crée un paradoxe visuel, constitué de la séquence d'images comme un plan fascinant et instable dû au mouvement organique de la couleur. « La fragilité du regard humain, le nôtre, atteint souvent la texture même des images. Décolorée, cotonneuse, brouillée par les flocons de neige qui strient le paysage, dans *Elegy of a Voyage*, envahie par la brume, rongée par l'obscurité dans *Élégie Orientale*, l'image lacunaire devient le témoin de notre « être imaginaire ». Autrement dit, si elle n'est jamais « pleine », sauf en un éclair aussitôt disparu – la brutale beauté du ciel nuageux ou d'une lune d'automne – c'est que, pour Sokourov, l'image n'est jamais *là*, mais *en chemin*. Il filme le

---

[1] FLORENSKY, *op. cit.*
[2] GRANDRIEUX Philippe, « Alexander Sokourov », *Cahier du Cinéma*, Janvier 2010, p. 40.

« devenir – visible » ou, pour parler comme Merleau-Ponty, « la quasi-présence est la visibilité imminente » le travail de l'image sa dynamique entre figuration et défiguration »[1].

Comment regarder le doré qui flotte sur l'eau dans *Élégie orientale* ou encore celui qui ondoie sur le voile de la petite fille de *Stalker* quand son père la porte sur ses épaules, si ce n'est avec les yeux de l'âme ? Il n'y aucun message sous-entendu, la silhouette devant le lac et/ou le voile de la jeune fille scrutent la surface de l'écran sur un fond vide dans lequel s'efface aussi son visage et toutes les autres images. Ce qu'il y a à voir est la manifestation d'une couleur solitaire qui divulgue la tradition des *Icones*[2] pour remonter le temps et célébrer l'invisible. Car, « l'Icône est l'image du siècle futur ; elle permet de surmonter le temps et de voir des images, même si elles sont hésitantes, comme dans la voyance avec le miroir, ce sont les images du siècle futur. Si l'art de l'icône n'existait pas, il faudrait l'inventer. Pourtant cet art existe et il est aussi ancien que l'humanité. L'artiste qui crée l'icône va toujours du sombre au clair, de l'obscurité à la lumière »[3]. L'absence de toute représentation comme représentation de l'absence, renvoie à l'absolu tout ce qui ne peut pas être représenté ni décrit. La volonté de Sokourov et Tarkovski, à travers leurs plans, serait d'ouvrir un espace substantiel d'invisibilité de la « quintessence de la vérité suprême »[4]. C'est peut-être là, comme l'affirma Mondzain en se référant à Tarkovski, « la signification de l'icône que ce cinéaste ne cesse d'évoquer sans jamais nous ramener de l'espace culturel ». C'est dans cette relation profane que le sacré cesse d'être évoqué pour revendiquer « le cinéma comme art de la naissance »[5].



Stalker, Tarkovski, 1979.

Icône de Madone byzantine, Russie, fin du XIII[ème] siècle.

[1] ROLLET, Sylvie, *op. cit.* p. 67.
[2] Sur les traditions des icônes, je me base ici sur les textes de P. P. Florensky, *op. cit.* Voir notamment Alain Bonfand et Jean-Luc Marion, *in* : BONFAND, LABROT, MARION, *Trois essais sur la perspective*, Paris, Editions de la Différence, 1985.
[3] FLORENSKY, « L'Iconostase », *in* : *op. cit.* p. 122.
[4] MALEVICH, *op. cit.*
[5] MONDZAIN, *op. cit.* p. 157.

C'est pourquoi, selon Deleuze, le cinéma s'est confronté très tôt au phénomène de l'amnésie de l'hypnose, tenant l'aspect du cinéma soviétique et ses alliances avec les mouvements modernistes-esthétiques de son pays comme un moyen de rompre avec les limites de *l'image-action,* et ainsi de s'ouvrir à un « mystère du temps, d'unir l'image, la pensée et la caméra dans une même « subjectivité automatique »[1]. En fait, le point commun, entre les analyses de Deleuze et les pensées d'Edgar Morin, indifféremment de leurs approches psycho-symboliques, est la reconnaissance des potentialités des sensations cénesthésiques et kinesthésiques d'immerger le spectateur dans un univers hors cadre de sensation-limite, comme celle du rêve bergsonien que Florensky, à travers un regard spirituel, appelle *Iconostase*[2]. Kant, dans son analyse sur le *jugement de goût* abordant le plaisir contemplatif, nomme ce stade « l'arrêt de l'esprit »[3]. À ce moment-là, l'observateur, en situation d'amnésie matérielle, continue d'être réceptif aux sensations extérieures et intérieures. Tel un moment d'intimité de chaque individu, les images invisibles de la mémoire sont engendrées par un ensemble instable de souvenirs flottants et diffus, réduits en fines poussières de sensations cadencées par des formes temporelles qui débordent des marges du cadre. Ces énoncés forment le corps de sustentation de la thèse de ce texte, qui considère les chambres de projection comme un espace vide et prolifique où le visiteur-spectateur, livré à la sensation lumineuse, traverse son propre désert individuel, révélant l'image-affection invisible dans la mémoire individuelle. Ainsi, il faut d'abord ressentir le vaporeux pour, après, voir les images, non pas comme une illustration ni ou même une sémiologie de couleurs ou de choses. Il faut poursuivre les réflexions par d'autres moyens.

---

[1] DELEUZE, Gilles, Image-Temps, Paris, Les éditions de minuit, 2006. p. 76.

[2] FLORENSKY, P. Paul*, La perspective inversée suivi de L'iconostase*, Trd. Françoise Lhoest. Edition L'âge d'homme, Lausanne, 1992.

[3] L'« état auquel l'esprit est passif » « lorsque que une propriété *attrayante* dans la représentation de l'objet éveille à plusieurs reprises l'attention ». Bien que pour Kant l'essentiel ne réside pas dans la sensation (charme ou émotion) l'essentiel consiste dans la forme, qui « est finale pour l'observation et pour l'acte de juger, où le plaisir est en même temps culture et dispose l'âme aux idées… ». p.153. KANT, Emanuel, « L'a priori dans le jugement de goût» *in* : *Critique de la faculté de juger,* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965, p.65.

II.4. L'épanouissement de la conscience éveillée dans l'imprécision chromatique.

Contemplation du temps dans le flou chromatique, l'Iconostase.

Dès les premiers mots de la Genèse, « Dieu créa le ciel et la terre »[1], le partage en deux devient une loi fondamentale dans le raisonnement de toute la création, tout comme le partage du visible et de l'invisible. Mais les éléments qui les rapprochent sont également réciproquement ceux qui les distancient l'un de l'autre. Ils sont aussi semblables que différents : c'est à partir de cette impasse que l'on cherche à approfondir la compréhension de sur l'espacement sensible-temporel qui constitue leur frontière, et à enquêter sur quelles seraient les sensations qui seraient absorbées dans un espace-temps conflictuel. À l'intérieur de salles où les couleurs sont continuellement projetées, celles de James Turrell notamment, comme c'est le cas des salles de James Turrell, ou dans les instants de projections où la couleur développe une force prédominante qui dépasse le cadre de projection, la manifestation de ces couleurs gère une sorte d'iconoclasme. Celle-ci apparaît comme la dématérialisation et l'effacement des images au profit de la lumière-couleur qui, à son tour, reproduit la forme de ce qu'on pourrait appeler iconostase[2]chromatique, où le regard est livré uniquement à la contemplation de ce qui n'est pas matière, ni image. Ce mécanisme est assuré par le dispositif de la

---

[1] FLORENSKY, *op. cit.* p. 121.

[2] Iconostase : Empr. au russe *ikonostas ;* Nom dont l'étymologie et l'histoire sont liées à la religion orthodoxe. Dans les églises orthodoxes russes de rite oriental, *l'Iconostase* est l'espace derrière l'autel de l'église qui sépare le céleste du terrestre. Cloison à trois portes décorée d'icones, éclairée par la lumière naturelle qui vient du haut ou des flammes troublantes de lampes à huile, fermant le chœur où officie le prêtre à la consécration, cet espace devient symbolique de déconnexion et connexion. Dernièrement, les revisitations ou la réappropriation du concept d'*Iconostase* dans les productions d'Art contemporain ne se font plus rares. Mais ce qui lie notre pensée au concept vient exactement de l'occupation de ces chambres de lumière dans l'imaginaire collectif ; à la grande différence de notre époque actuelle, l'accès à ces espaces s'est démocratisé avec la chute de l'église. Voir également: MEDVEDKOVA, Olga, *Les icones en Russie,* Paris, Gallimard, 2010.

Étymol. et Hist. 1822 *ikonostas* (LYALL,*Voy. en Russie* in *Hist. universelle des voy.,* vol. 44, 357 [Passot et Poucet] ds QUEM. *DDL* t. 7); 1843 *iconostase* (X.MARMIER, *La Russie* in *R. des deux mondes,* vol. 1, 1078, *ibid.*)., gr. tardif εἰκονοστάσιον (*cf.*VASMER, *Greko-slavjanskije Etjudy,* St Pétersbourg, 1909, vol. 86, p. 66, *s.v. ikona*).
Source : Centre National de ressources textuelles et lexicales de France, CNRS, ATILF. http://www.cnrtl.fr/definition/iconostase, dernière consultation 27/01/2011.

projection qui constitue le machinisme de cinéma-installation. Comment mieux saisir ce principe d'iconostase contemporain ?

Pour y parvenir cela, il est devenu incontournable d'élaborer une pensée esthétique qui, d'une certaine façon, s'approcherait de la métaphysique. Il s'agit d'une affaire dont L'âme et ses ressentis aideraient à analyser les évènements esthétiques non tactiles, dans un espace où l'invisible est l'essence du visible et touche ces deux mondes. En effet, dans les salles des projections de Turrell et de nos réalisateurs russes, « la vie dans le visible alterne avec la vie dans l'invisible »[1] ; ainsi, à certains moments, dans leurs projections même très courtes, même si l'effet ne dure cela ne fait effet que pour quelques minutes - voire secondes - le visible et le spirituel s'imbriquent au profit de la contemplation et de la transcendance sensorielle. C'est à ce moment-là que le visible se manifeste de manière invraisemblable, qu'il se déchire, laissant s'échapper passer par ses fissures le souffle de l'invisible qui incite le spectateur, de façon inconsciente, à errer entre ces deux mondes. Ce n'est pas qu'ils soient complètement séparés, au contraire. Dans nos cas, « Ils se fondent l'un dans l'autre », écrit Florensky dans ses réflexions à-propos de ces deux espaces, écriture sur laquelle je m'appuierai pour cette partie du travail. De ce fait, comme cela est le cas dans un temple, l'eucharistie se dissimule dans la transition d'un espace vers l'autre – par exemple dans la Zone de Stalker (1979), même si c'est dans la dernière chambre que la révélation eucharistique s'accomplit et, qu'une fois de plus, l'effluve chromatique est à la hauteur de l'évènement[2].

Il est difficile d'expliquer cet évènement sinon par un accès à la fantaisie onirique, non celle dans laquelle sont construits les personnages, mais celle dans laquelle est submergé le spectateur. Ces projections lumineuses altèrent la perception de l'espace et du mouvement, anesthésient le temps de manière telle qu'il ne soit, à travers ses longues étendues, non seulement l'élément de rappel de la matrice du

[1] FLORENSKY, « L'iconostase », *op. cit.* p.121.
[2] Nous reviendrons sur ce sujet pour une analyse plus détaillée de cette scène du film dans le chapitre suivant.

temps réel[1], mais aussi un devenir suspendu entre les deux mondes. C'est Dans l'iconostase produite par la projection et la réverbération de la couleur dans la salle, même si elle se manifeste dans un infime espace de temps, que le regard est transporté vers le domaine de l'invisible. Il fait sentir, Même le moins prévenu est saisi du pressentiment qu'il existe dans les chambres de Turrell, ainsi que dans les projections des films de Tarkovski et Sokourov, autre chose que la lumière ou encore que la narration cinématographique : le temps devient perpétuel face à l'inertie dans l'espace. À cet exact moment, notre âme est envahie de songes.

« Nous avons toujours tendance à confondre le mouvement avec l'espace parcouru. Et nous essayons de reconstituer le mouvement avec l'espace parcouru. Et dès qu'on se lance dans une telle opération, reconstituer le mouvement en fonction d'un espace parcouru, on ne comprend plus rien au mouvement. Voyez, c'est tout simple comme idée »[2].

Selon ce raisonnement de Deleuze, il n'est sans doute pas si faux de dire qu'il existe quelque chose au-delà de la temporalité que nous avons souvent tendance à ignorer. Nous tendons à considérer le temps mécanique comme unique devenir, le rêve dans lequel le spectateur est enveloppé « (correspondant) au sens strict du mot, au passage instantané d'un domaine de la vie spirituelle dans l'autre»[3]. Ensuite, ces évènements instantanés persistent restent dans nos souvenirs et deviennent infiniment variables dans notre conscience diurne qui garde la mesure d'un temps si singulier, « J'ai peu dormi mais beaucoup rêvé ». Ce dernier exemple cité par Florensky traduit la concentration des images dans le rêve et combien la mesure du temps peut être inexacte dans une suspension chromatique. C'est le cas dans *Wide Out* de Turrell ou la chambre à conscience, Élégie Orientale, de Sokourov, qui nous présentent des visages et des formes à contempler par le côté

[1] SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images,* Ed. Cahier du cinéma. coll Essais, 1997. (à propos de son observation sur la particularité du cinéma de fixer le temps, de le reproduire et de le répéter).
[2] DELEUZE, Gilles, *Cours du 10/11/1981 /1*,
http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17 (22/02/2009).

[3] FLORENSKI , *op. cit.* p. 122.

spirituel de choses, perçus par ceux qui peuvent capter voir eux-mêmes leur propre image originelle.

Dans ce court laps de temps (perçu de l'extérieur), on peut avoir l'impression d'avoir passé des heures et de pouvoir repasser dans la mémoire des années, des siècles ou toute une existence d'émotions. En ce sens, le spectateur voyage en annihilant supprimant la conscience du monde extérieur et en ne se repérant guère par le visible. et de ce fait Il est induit dans un autre système et dans une autre perception de mesure de temps. Il se peut que le temps passe très vite, et même sans revendiquer les principes de la relativité, il n'est pas difficile de convenir (au moins par rapport aux cas ici examinés) que chaque manifestation engendre son propre rythme et sa propre mesure de temps.
Par conséquent, même s'il est difficile d'évaluer le temps par un rapport mesurable, en se remémorant une fois de plus l'expérience vécue, cette vitesse, dans laquelle le temps s'est écoulé, peut en principe paraître instantanée aussi bien qu'infinie. Celui-ci peut se relativiser au fur et à mesure qu'il se déplace dans d'innombrables événements du présent vers le passé et le futur. Ce sont « des conséquences vers les causes téléologiques, et c'est le même temps qui se reproduit quand notre vie passe du visible à l'invisible, du réel à l'imaginaire »[1].

Ainsi, dans ces chambres de projection, le temps s'écoule non seulement à un rythme dicté par le projecteur, mais aussi par la cadence accélérée ou amortie des sensations, ce que Florensky appelle Temps inversé, car il est l'inverse du temps et de la conscience diurne. C'est Dans ce rythme, que toutes les figures concrètes sont tournées vers le spirituel, cela veut dire à nouveau que nous sommes à nouveau plongés dans le domaine de la métaphore et de l'imaginaire. Alors, dans le champ affectif, les phénomènes couleurs, qui sont aperçus ici dans le champ affectif, peuvent être distingués dans l'espace imaginaire comme signes célestes. Cependant, ces épisodes peuvent, au détriment du réel, sembler rester

[1] FLORENSKY. *op. cit.* p. 122.

pour longtemps confus dans notre conscience. « L'azur est aussi pur et le soleil brille, et tout cela est plus radieux et plus beau que de ce côté-ci »[1].

On pourrait croire que, dans le monde inversé, dans le sens du reflet ontologique du monde, le domaine du spirituel demeure encore inconnu, dont l'accès ne se fait que par l'imaginaire, bien que l'imaginaire, selon le point de vue spirituel, reste bien réel.

II.4.1. L'infinité du temps dans la saturation couleur, l'esprit suspendu entre deux néants

En regardant *Stalker* de Tarkovski, on pourrait se demander s'il ne s'agit pas d'un rêve. À l'intérieur des salles de projections de Turrell, cette même impression nous colle à reste dans la mémoire quand on est à l'intérieur des salles de projections de Turrell. À l'intérieur de ces deux œuvres, règne il y a un état de léthargie qui s'étend dans leurs salles, diluant ce qui sépare et, en même temps, unit le monde visible au monde invisible que l'on contemple pendant toute sa longueur. C'est grâce à ce lieu de frontière onirique que la contemplation de l'invisible devient possible. Mais il faut encore relativiser le fait que les films de Tarkovski et Sokourov ici mentionnés soient des images habituelles du monde visible, par rapport à ce qui est défini par « réalité ».

Pour Tarkovski, ses images ne montrent que la réalité de l'homme en opposition au rêve que Florensky définit par l'expression nihil visible, le rien. Leurs images sont contemplées sur l'écran comme des éléments visibles, donc proche de ce qu'on peut appeler images réelles, bien qu'elles soient une capture cinématographique d'une réalité imaginaire. Elles n'existent que dans la tête de l'artiste, mais ces images ne correspondent pas toujours à celles qui sont visualisées par leurs spectateurs. Car en s'appropriant l'œuvre, ces derniers se laisseront dériver naviguer dans leur propre espace-temps.

---

[1] *Ibid*

II.5. Un temps perdu dans Le Miroir

Il est difficile de dire ce qui stimule l'imagination créatrice de Tarkovski, hormis ce qu'il nous révèle dans les pages de son journal. Néanmoins, il est possible de supposer, après avoir vu ses films, que l'ensemble de ses travaux fait partie d'une seule œuvre. Telles les étapes vécues par le Christ, les épisodes multiples qu'il relate, ressortent d'une seule révélation, les images et les couleurs de Tarkovski suivent un *chemin de croix* depuis *Andreï Roublev*. Pourtant, ce sont *Stalker, Le miroir, Nostalghia et Le Sacrifice* qui révèlent notre intérêt, non seulement parce que ses derniers films ont poussé plus loin la notion de temporalité définie par l'art du temps au détriment de l'art de l'espace, mais également parce que, on y retrouve de façon flagrante ce que Tarkovski défend, le « rythme interne du plan au service de la figure cinématographique », et donc, d'une certaine façon, le visible confronté à l'invisible. Il organise fréquemment de longs plans, où hommes et animaux évoluent très lentement, animés par des zooms avant et arrière, par des travelings latéraux[1]. Ces plans sont souvent affectés par d'autres rythmes étincelants et abondants de chromatisme envahissant, de vent magnétisant, de nappes de fumées, de vapeurs d'eau, de pluie, d'écoulement qui renforcent l'envie de créer un indice de temps à l'intérieur des images[2]. Dans le cadre de notre recherche, les films ici cités sont ceux qui attirent le plus notre attention. En effet, nous avons pu contempler leur projection en salle obscure, dans un institut d'art[3], qui est le principal dispositif de notre analyse. Bien plus qu'une méthode, ce principe assure une relation entre les états intimes de l'Art et l'âme du spectateur. Cette constatation vaut également pour les œuvres de Turrell et Sokourov.

---

[1] CHION, Michel, « La maison où il pleut », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°358, Paris, Avril 1984, p. 38 – 41.

[2] *Ibid.*

[3] La Galerie nationale du Jeu de Paume présenta entre octobre et novembre 2004 quatre films d'Andreï Tarkovski, dans le cadre d'un cycle « Éblouissement » puis « L'ombre du temps », enfin la totalité de ses œuvres à l'occasion du vingtième anniversaire de sa mort en 2006.

Le plus attractif, dans ces travaux, après les manifestations des effets couleurs, est l'acuité attribuée à l'espace, ou plus exactement, l'appropriation spatiale qui résulte en images fortement conceptuelles. Ces œuvres captivent un regard sur le temps plutôt que sur les espaces et lieux par où cheminent personnages et spectateurs, à la rencontre des événements colorés toujours énigmatiques qui lient espaces et objets. L'action de la couleur à l'intérieur de ces lieux filmiques implique de raccorder les espaces aux images et d'en tisser un raccordement unitaire avec le temps. Dans ce processus entre vide et saturation, s'ouvre une perspective nouvelle, comparable à la différence entre *son et silence*. Les plans sont construits dans l'exigence spatiale du sensoriel et son extension se déploie non dans une géométrie euclidienne du sensible mais dans une durée déterminée par la lumière sur le plan, accordant les paroles et les silences[1]. Se révèle ainsi «une réalité, une puissance toutes nouvelles, intégrant et participant à la vie rythmique universelle »[2].

Dans le cinéma labyrinthique de Tarkovski, comme celui de Sokourov, les couleurs transitent entre des espaces clos. Même quand ils sont ouverts aux paysages, ils semblent repliés sur eux-mêmes, donnant naissance à un univers d'images glauques et tordues, tout comme dans une installation rituelle de Turrell, dont l'évidence de l'absence se crée à travers l'élément de dissemblance, par exemple dans *Corner Shallow space*. Si la sensation de répétition du décor est évidente, les événements chromatiques se montrent à nos yeux comme des formes ascendantes et *spiralées*, sa manifestation rendant possible une appréciation du temps sur l'espace en dématérialisation.

Le Miroir, Tarkovski, 1974.

[1] MONDZAIN, Marie-José, *op.cit.*
[2] Notes de Yves Klein dans : *Corps, couleur, immatériel,* Paris, Centre George Pompidou, 2006.

Dans *Le Miroir* (1974)*,* Tarkovski crée une plastique qui redimensionne les espaces, paysages, intérieurs, extérieurs dans une perspective intemporellement réajustée. La couleur compose, dans ce cas, avec l'abstraction du temps propre de l'image *ressemblante,* notamment avec le reflet, pour permettre au regard de se détacher ou de se perdre dans une sorte de spirale chromatique du temps. Souvenons-nous de la scène qui montre la maison comme une chambre noire où la lumière révèle les transparences et les opacités de la mémoire. Le jeune garçon la pénètre, avec un pichet de lait entre ses mains, balisant son corps entre ombre et lumière. Après sa disparition dans l'ombre, son image, éclairée par une lumière solitaire, est réfléchie par un miroir au centre de l'écran. Le reste n'est que du noir qui érige une distance fragile du présent (dans le sens d'instant[1]) avec le passé, le présent étant pénétré par le passé avant même d'être saisi.

Lorsque le jeune garçon traverse le noir vers le fond de la pièce pour ressortir dans la lumière d'un miroir, ce n'est pas dans l'espace qu'il transite mais dans le temps : « Il occupe une place dans le temps plutôt qu'il ne change de place dans l'espace »[2]. Son image réfléchie et centralisée le transpose du devant l'audience, parmi elle, au fond d'une perspective inversée du temps dont le passé est le devenir du présent. Lewis Carroll a placé *Alice*[3] dans un coin, au fond de la salle, au-dessus des chaises, d'où elle pouvait épier, à l'intérieur de cet objet de duplication spéculaire, tout ce qui s'y passait.

L'image réfléchie ne serait pas la réflexion du monde réel, mais une autre possibilité autonome de monde. Dans *Le Miroir,* Tarkovski a conçu des images réfléchies qui font ressortir le fond lui-même sur le devant de la scène, émergeant du passé où l'on s'enfonce et où on se laisse guider par les affectivités, « il émerge littéralement du temps, plus qu'il ne vient d'ailleurs »[4]. En conséquence la définition de plan tarkovskien n'est pas visuelle mais temporelle, considérant que

[1] Nous nous référons ici à la vision éphémère sur l'*instant présent* que Deleuze développe à partir des idées bergsoniennes en analyse dans son livre, *Image et temps, op.cit.*
[2] DELEUZE, Gilles, *Image-Temps,* Paris, Les éditions de minuit, 2006, p. 55.
[3] CARROLL, Lewis, *The annoctated Alice : the Definitive Edition*, New York, W.W. Norton, 2000.
[4] DELEUZE*, op, cit.* p. 55.

« le visible est iconique parce que l'iconicité est l'art du temps»[1]. Nous ne souhaite pas ici nous attarder dans une discussion sur l'iconicité de l'image miroir, il est prévu de le faire plus tard. Bien que l'on soit conscient que rien n'est plus sémiotique qu'une image contraposée sur un miroir, le degré de ces images, dans l'œuvre de Tarkovski, dépasse la case du sémiologique, pour devenir une expérience de l'ordre de l'affectif et du mémoriel. Le spectateur n'est pas devant des codes à déchiffrer, il est plutôt dans une expérience où observateurs et observés perdent leur centre de gravité. Les espaces de scène et auditorium fusionnent, se reflétant l'un dans l'autre. Il s'agit d'une attraction par les affects[2] et non par la signification qui conclut leur liaison. Ces affects composent un monde d'illusion et de contemplation, et non un monde subsistant de propositions empruntées au jeu comparatif avec le réel.

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.

À plusieurs reprises le réalisateur, par l'intermédiaire de son jeune personnage, nous ouvre des portes et son regard passe souvent du premier plan vers le fond, créant une profondeur de champ atténuée par un lent *traveling* qui suit le chemin de la mémoire. La fenêtre brisée par besoin de liberté créatrice, le vent qui souffle sur la *Taïga,* le toit qui se démantèle sont bien plus que des souvenirs qui divaguent entre image et temps, ils sont la représentation directe du temps dans l'image. Elles sont ce que Deleuze définit comme une mémoire profonde du monde, qui explore directement le temps et accède dans le passé à ce qui serait anéanti par le souvenir[3]. Les mouvements de l'air qui agitent les draps, mettent en évidence la fugacité du temps, tout comme dans ses autres films, et attisent le souffle des éléments inanimés (l'eau, le feuillage…). Pendant que la caméra glisse sur ce passage, le bleu apparaît comme couleur immatérielle, un bleu perdu comme dans *Stalker* entre le gris-bleu ou le bleu-vert débordant.

[1] MONDZAIN, Marie-José, *op. cit.* p.158.
[2] SCHEFER, Jean-Louis, *op. cit.* 1995.
[3] DELEUZE, Gilles, *op, cit*, 2006.

« Concentré ou diffus, ce bleu y régit tout une avant scène de la vie »[1], celle des souvenirs et des impressions perdues entre l'*expérience émotionnelle* et la mémoire.

Les plans chromatiques rendus visibles dans le film, leurs étendues et leurs durées, sont ce qui élève l'espace en puissance particulière de vide, en une expression de la couleur confrontant l'imaginaire avec les souvenirs, qui ignore « la vitesse de la parole (le temps des verbes, les repentirs et les fragments de pensées, la découpe du mot, la voix) »[2]. Il est bien possible que ce bleu-là n'existe qu'aux yeux du spectateur séquestré par ses affectivités, et qu'Aumont et Schefer expliquent aussi bien ; ce bleu des souvenirs, des choses qui grisaillent, créé des abîmes et se répand sur les autres couleurs. Il « tourne dans la tête alors que la mémoire est absente»[3].

II.6. Le long cours du temps dans la couleur

Les longs plans dans les films de Tarkovski - dans certaines œuvres de Sokourov également - sont de vastes espaces fragmentés et transformés par la couleur qui flottent dans le champ et se comportent comme des raccords rythmiques qui correspondent aux affections. Deleuze, en analysant les images de Dreyer, argue que l'affectivité spirituelle ne passe plus par le visage et que l'espace n'a plus besoin d'être assujetti ou assimilé à un gros plan[4]. De même dans les images de Tarkovski, introduire la dimension de l'affectivité, apparaît alors comme une manière de favoriser le débordement et les utilisations inhabituelles de la rhétorique couleur. Selon Deleuze, deux sortes d'image affection co-existent :

> « D*'une part la qualité-puissance exprimée par un visage ou un équivalent ; mais d'autre part la qualité puissance exposée dans un espace quelconque*. Et peut-être la seconde est plus fine que la première, plus apte à dégager la naissance, le cheminement et la propagation d'affect »[5].

[1] SCHEFER, Jean Louis, *op.ct.* 1995, p.177.
[2] GAMEL, Caroline. « Jean-Luc Godard : Lettre à Freud Buache » *Ibid,* p. 70.
[3] SCHEFER, Jean Louis, *op.cit.* 1995, p. 177.
[4] DELEUZE, Gilles, *Image et mouvement*, Paris, Editions de Minuit 1983.
[5] *Ibid.* p. 155.

L'affectivité du long plan n'est pas simplement raccordée au temps spatialisé ; les enchaînements chromatiques, qui expriment les affections composées et mélangées, viennent fragmenter l'espace marqué et, en contrepoint, garder une continuité de temps et de mouvement qui dépasse le cadre. Ils sont la durée fixée sur la pellicule et l'image du temps qui glisse sur l'image en mouvement continu. La manifestation de ces interférences chromatiques insère dans les plans un espace d'affection-perception du temps. Dans l'espace, de façon irrégulière, le temps n'est plus fixe dans le plan. À son tour, le plan tient sa manifestation spatiale créée par le rythme du temps dicté par la couleur. Ainsi, le mouvement continu de la caméra dans les plans diffère de la fragmentation du plan et des images dûes aux intervalles chromatiques, en raison de la différence d'évocation représentative de chaque fragment.

Ainsi, on pourrait comprendre que le rythme, chez Tarkovski, est attaché directement au phénomène de la perception temporelle de l'image. La couleur ou son absence interfèrent dans cette perception au fur et à mesure que l'enchaînement chromatique se manifeste dans un même plan. Ces partages de temps et d'espace sont fixés dans la forme apparente de représentation du réel et de la mémoire. Le rythme plastique, dans ce cas, dicté par la forme couleur, rentrerait dans une catégorie d'épiphénomène plastico-affectif. Les déclarations de Tarkovski à ce sujet apparaissent assez paradoxales, il a souvent clamé que la couleur, dans les films, n'existe que par souci commercial. Comment ne pas en douter alors que le chromatisme prend une place parfois incontournable au cœur de ses scènes ?

Dans son film *Le miroir,* une dynamique marquée par les étendues et les durées chromatiques créent des perceptions particulières des images, en les confrontant avec les affectivités et la mémoire. Cet événement les inscrit dans un récit à la fois nostalgique et /ou mélancolique. La durée ou la vitesse des enchaînements (le temps, la lumière) inventent la couleur comme un élément né à la scène, qui produit des trajectoires pour la pensée et des certitudes pour les émotions. Alors que de longs prolongements ou des instantanéités, sur les grands espaces ou dans des lieux restreints (corps), posent le regard sur une dimension atemporelle, le jeu

chromatique, fluide, s'enchaîne sur les images dont le changement permet une transition sans coupure, ou plutôt un raccord des plans fragmentés[1].

Des inscriptions en tons et nuances de bleu débordent de façon concentrée ou diffuse. Ce bleu-là régit toute une avant-scène de la vie, celle des souvenirs et des impressions[2]. Ce jeu chromatique des plans engage un regard du voir et du revoir (spectateur – auteur) créant une éloquence silencieuse sur l'écran, la couleur. La couleur donne à lire les plans (et les matières) auxquelles elle s'attache. Cette première dépose et dispose les images sur un plan d'observation diégétique, où le rythme s'émancipe des autres éléments. La cellule rythmique n'est plus simplement *base dynamique* de l'élément mélodique, mais poursuit son expression chromatique singulière par des enchaînements n'obéissant qu'à son impulsion et ses propres lois[3].

L'extérieur et l'intérieur, nature et espace transformés, entretiennent des relations différentes dans l'interprétation chromatique de Tarkovski. Les paysages naturels semblent être captés par un chromatisme *naturel,* les espaces enfermés, ou transformés, sont '*lus'* par une lumière bariolée de nuance ou de gamme-couleur - bleu vert, bleu-gris, sépia – comme si le photogramme avait été marqué par le temps. Dans cette œuvre et toutes les autres de Tarkovski, analysées ici, il n'y a pas de place pour une séparation entre le *réel* et *l'imaginaire,* il doit faire sentir la « vérité, le spectateur ressent les murs du décor comme habités d'âme *»*[4]. Les deux y jouent et sont habités par l'*expressive matière de la couleur.*

La reproduction automatique de la couleur est, pour Tarkovski, un phénomène qui met en cause le rôle d'organisateur, ce qu'il appelle *partition chromatique* du film, en arguant qu'il est devenu difficile de faire une sélection personnelle de la couleur et de son action dans le monde qui nous environne. Il en vient même à se manifester contre « l'imitation du faux », qui laisse transparaître les images automatiquement saisies par l'appareil, ce qui ne le rend pas indifférent ou contre la manifestation couleur, mais dont il reproche sa manifestation

---

[1] GAMEL, Caroline. « Jean-Luc Godard : Lettre à Freddy Buache » *in* : Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma.* Paris: Cinémathèque française-Mazzota 1995**,** p. 70.
[2] SCHEFER, Jean Louis, « La couleur en cinéma », *in* : Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma.* Paris: Cinémathèque française-Mazzota 1995**,** p. 177.
[3] KLEIN, Yves *op.cit.*
[4] TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé*, *op. cit.* p.163.

hasardeuse. Ainsi, les manifestations dans ses images sont plus que consenties, elles font partie de la conscience du film, dans lequel la couleur se manifeste comme une *partition* organisatrice qui harmonise le plan et fait penser les yeux.

À cette dernière tendance de l'essence du cinéma, image diégétique, mouvante et projetée, il est possible d'associer l'hypothèse que les phénomènes de lumière en tant que couleur ne jouent pas le rôle qu'ils joueraient dans un simple cas de citation couleur. Ici, la couleur est mise au premier plan par une perspective de citations de la lumière que Malevitch nomme « révélation de la couleur ». Il ne la considère pas comme un élément qui dépend de sa citation et qui demeure sur l'image par la citation en dehors du subjectif, mais comme la révélation possible à travers le prisme qui produit les réfractions de la couleur et de son intensité[1]. Dans ce cas, la couleur se reflète comme une réaction produite sur l'image par une émotion intérieure qui représente à son tour un processus organique à l'exclusion de la reproduction mécanique de la couleur, mais sortie de la main de l'artiste.

[1] MALEVITCH, K., « La Lumière et la couleur », *in* : *op. cit*. 1993.

CHAPITRE III

La représentation du monde sous son aspect sensible et son aspect intelligible - La mise en installation de l'instant couleur en projection

De même que, quand on songe à sortir, on se munit d'une lampe,
Éclair du feu ardent durant une nuit d'hiver,
Après avoir allumé une lanterne qui repousse les vents divers,
Et dissipe le souffle des vents changeants,
La lumière se projetant en dehors, s'étend d'autant plus loin,
Elle brille sur le seuil, en rayons éblouissants ;
De même le feu antique enfermé dans les membranes,
Par ce voile fin dresse une embuscade à la pupille ronde.
Mais ces voiles cachent l'épaisseur de l'eau qui coule autour
Et le feu qui sort de l'œil, s'étend d'autant plus loin.
Empédocle[1].

III. Lumière et temps dans la matière « aéro-lumineuse »

Lors de la première partie de *Le Miroir,* le chromatisme et ses variations ininterrompues créent un imaginaire du scellé, du caché dans la mémoire, perdu dans un temps rythmé par des intervalles diffus de couleur, qui n'est pas simplement guidé par le seul goût esthétique du réalisateur ou par le souci de plaire[2]. L'organisation des effets expose le contenu selon une évolution qui harmonise sans cesse les différents événements spatio-temporels. Ce comportement de la couleur initie des mouvements et des intervalles dans lesquels se manifeste, au sens premier, le rythme. Selon Tarkovski, il serait : « Le maître tout-puissant de l'image cinématographique », « qui exprime le flux du temps à

1 ARISTOTE, *De l'âme*, livre II, §7, 418b, Paris, Gallimard, 1989, p. 57.
2 MALEVITCH, K. S, *op. cit.*

l'intérieur du plan »[1]. Le sens second du mot rythme suggère un ordre imposé à ce mouvement : le retour périodique d'une forme précise qui garantit une continuité dans la transposition du temps, malgré l'intervalle nécessaire entre chaque scène. Élément le plus récurrent du film et le plus égal à lui-même, il contrebalance la sensation que ressent le spectateur d'être emporté dans un enchaînement de situations sans logique narrative. Mais cette « sensation du temps qui passe »[2] reste sûre, convertissant la projection en un événement essentiellement cinématographique.

Les longueurs et les raccords des plans sont suivis par un jeu d'absence et de présence chromatique qui, contrairement à ce qu'on pourrait croire, ne s'oppose à aucun moment à l'harmonie. Au contraire, ce jeu adoucit le déroulement du temps d'un plan à l'autre, dictant ainsi le rythme du film en fonction de son caractère. Dans les images de Tarkovski, le raccord ou le montage ne sont pas les effets esthétiques qui déterminent le rythme, d'autant plus que ce même temps s'écoule dans le film malgré le raccord ; il suit le flux, à l'intérieur des plans, dans lequel le réalisateur s'oriente pour procéder à son assemblage. Le récit est orienté à travers ces flux de temps, indifféremment de la logique des images. Pour ce motif, ce flux des images peut paraître confus aux yeux d'un spectateur distrait. La consistance du temps - ou sa mutabilité - passe ou s'écoule d'un plan à l'autre, il est encore une forme de repérage structuré par l'unité des impressions ressenties qui détermine le rythme du film. Toutefois, comment définir le rythme et le temps dans les plans ?

Dans les chambres de Turrell, le temps est ressenti à travers les plans chromatiques qui font place à différentes nuances de lumière. Par sa double nature spatiale et temporelle, cet intervalle se définit à la fois comme une césure rythmique extrêmement adoucie et comme un interstice spatial qui occupe la chambre : sans cesse, certaines couleurs apparaissent au moment où d'autres disparaissent dans le noir, à tous les niveaux – dans les coulisses, sur les côtés de la scène ou comme rideau de fond.

---

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989, p. 134.
[2] *Ibd.*

Dans *Le Miroir*, les plans se vident par ce même *intermezzo* chromatique lumineux, qui fait glisser le temps entre différents espaces, laissant du temps aux spectateurs pour découvrir la danse des draps blancs sur le fond noir : « le brillant sort des ombres, on passe de l'identification à la réflexion»[1], soutenant également le déplacement du regard dans la transition d'un espace à l'autre, tout en gardant un seul plan (ci-contre). C'est par exemple le cas dans la scène où la lumière rouge-dorée sert de guide de transition entre la salle à manger et le feu qui consume la maison voisine (prochaine page). Entre ces deux espaces, un arrêt de la caméra sur un miroir révèle une réalité floue et inversée. Le fait se déplace du souvenir à l'imaginaire, initiant la sensation que le temps passe à mesure du glissement de la caméra. Elle s'arrête, l'image se perd dans le flou et puis revient, dans un mouvement ininterrompu sur le miroir - les trois garçons et le spectateur, par le ciné-œil de la caméra, sont déplacés, de la salle à manger à la porte d'entrée de la maison dans un espace-temps sans fissure et de façon fluide. Ces deux usages extérieurement antinomiques de la lumière et du rythme concordent à travers l'artifice dramaturgique, occasionnant des intervalles pratiquement imperceptibles pour les spectateurs. Ils feront l'objet de deux analyses successives. Le premier artifice se fonde sur un mouvement de profondeur de la lumière dans « un spectre d'absorption suprême des rayons colorés, le coloriage se passe presque totalement dans le noir et le blanc, laissant entre eux des intervalles de bandes de couleurs tonales brun, marron et gris »[2]. La seconde se concentre sur les modes de circulation transversale, où la couleur est à la surface de l'espace, son *impénétrabilité* se révèle dans le reflet du miroir qui renvoie le

Le Miroir, Tarkovski, 1974.
- une long plan continu, où le mouvement de caméra déplace le regard et la continuité est garantie par une tache rouge fluctuante…

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 2002, p. 132.
[2] MALEVITCH, K. S, *op. cit.* 1993, p. 81.

regard vers l'extérieur. Alors serait-ce la révélation de l'espace par la lumière ou la révélation du temps ininterrompu qui glisse à travers les événements colorés ?

Dans ses œuvres et dans sa conception du cinéma, Tarkovski considère que le temps n'est pas dicté par le montage, mais ressenti à l'intérieur du plan. De ce fait, les images travaillées dans les longs plans ont des attributions différentes de celle qu'il appelle « cinéma montage ». Son film propose au spectateur un rôle tout aussi différent ; il n'est pas sensé, selon ses arguments, jouer un rôle de déchiffrage des symboles et des signes en faisant appel à les capacités intellectuelles - que réalisateur redoute et qui, selon lui, « privent le spectateur de la possibilité de ressentir à sa manière ce qu'il voit à l'écran »[1]. C'est tout d'abord avec les impressions et les ressentis émotionnels que ces images cherchent à tisser un lien entre la projection et l'œil du spectateur, sa démarche gagne une vocation complètement spirituelle délivrée d'un déchiffrage sémiotique.

Communiquer par supposition symbolique semble être l'opposé des propositions du cinéma tarkovskien, et, en cela, on peut ajouter celui de Sokourov et les chambres de Turrell. Leurs travaux renvoient le spectateur à quelque chose situé au-delà de l'écran et vers l'infini. La méthode de plongée interminable vers l'*infini* est utilisée comme *procédé* rythmique[2] pour les instants d'image qui dépassent la conscience du soi et de la vie, indépendamment du jeu des acteurs ou de la matérialité des objets[3]. Tout comme le temps, les couleurs y sont saturées, en même temps que fluides et changeantes. Elles dépassent les limites du cadre et

Le Miroir, Tarkovski, 1974.
… Le miroir, sur lequel la caméra s'arrête, transporte le regard vers le dehors entre les deux personnages, où viendra se positionner un troisième protagoniste.

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989, p. 140.
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005.
[3] FLORENSKI et TARKOVSKI, abordent le même phénomène dans la peinture et dans le cinéma respectivement. *op. cit.*

saturent les yeux du spectateur pour s'inverser dans l'inconscient de ce dernier, ouvrant à des possibilités de ressentir leurs actions à chaque instant de leur apparition. Toutefois, nous estimons que les apparitions de la couleur dans ces plans ne sont pas le fruit d'une causalité, elles y étaient mises et redimensionnées (dans leur espace d'action) par la main de l'artiste, même si, dans ce cas, il s'est laissé dominer par ses ressentis intérieurs.

III.1. La couleur sensation comme agencement plastique du mouvement (rythmique)

Les représentations temporelles dans les films de Tarkovski et de Sokourov sont uniques dans chaque œuvre et, osons le dire, elles sont parfois personnalisées à chaque plan. Leurs univers uniques et leurs formes de représentation du temps ont pour fonction d'enfermer les sens et de les soumettre à un rythme que les manifestations extraordinaires de la couleur orchestrent. Dans ces plans, la couleur n'est pas un espace ou une chose, mais une figure rythmique de durée et d'instant, fixée sur la pellicule et réveillée par le jeu de lumière du projecteur. Il s'agit d'un univers dans lequel pourraient également inscrire les chambres lumineuses de Turrell. Dans ces œuvres, il existe une possibilité captivante d'aborder le rythme, dans la plastique du mouvement de la projection, par son interaction avec la manifestation de la couleur comme élément composant les œuvres. Le regard se laisse guider par l'art de l'effet.

La composition de ces univers uniques est utilisée comme obstacle à la reproduction « fidèle » de la nature, de l'objet, du monde intérieur et extérieur, et permet à l'humain de perdre conscience du soi-même, surpassant la transcription objective de l'espace pour sa perception subjective. « Le film vit dans le temps si le temps vit en lui. La spécificité du cinéma réside dans les particularités de ce double processus »[1]. Quand le regard cède sa place au ressenti, il prend le corps d'un devenir affectif; la projection dématérialise et détache le film de sa pellicule et de

[1] *Ibid.* p. 139.

sa méthode de montage, donnant vie à autre chose que son hypothétique histoire ou son sujet discursif. Il n'est plus un produit de son auteur et le médium vit par lui-même, adaptant forme et sens en fonction de chaque spectateur[1]. Ce dernier doit être lui-même son guide, s'ouvrir aux expériences subjectives et élaborer sa (non) méthode à travers laquelle il peut assimiler le phénomène de la révélation.

Parmi les particularités d'agencement du temps avec le mouvement, le rythme induit par les manifestations chromatiques engendre parallèlement la dématérialisation du sens objectif et du mode matériel, plaçant l'expérience à un niveau que l'on pourrait juger onirique et fantastique. Il serait aussi simple de conclure ou de parvenir au concept du spirituel ou de la confusion produite par la mémoire, pour simplifier les mouvements allégoriques et la longueur des plans de Tarkovski et Sokourov. Mais, à propos de la révélation, un sujet plus intéressant révèle la lumière ou la couleur comme un guide temporel qui conduit à tout effacement matériel. Il ne s'agit pas d'affirmer que nos artistes l'utilisent à cette fin, « on ne crée pas des briques parce qu'il faut construire des maisons, mais parce qu'à un homme quelconque est apparue l'envie de révéler le sable et l'argile »[2]. L'Art - dans notre cas les travaux de Tarkovski, Sokourov ou Turrell – permet de toucher les potentialités rythmiques induites par le jeu de couleur et de lumière : il s'agit d'une potentialité de l'effacement total de la matière au profit de l'isolation absolue de la substance, quand elle est élevée au degré d'expérience individuelle et intime. « Si l'on peut affectivement atteindre cela » nous explique Malevitch, « la question de la révélation sera alors résolue ».

Suivant la pensée suprématiste, on peut se demander si la couleur dans tel plan ou dans telle œuvre n'a absolument pas un effet de mouvement motivé par son besoin propre, mais par le prisme de la révélation de la propriété de la couleur elle-même. Cette idée nous amène à formuler l'hypothèse première que, même si la couleur n'a pas été pensée à partir du besoin de création de mouvement, elle l'a été par la révélation du mouvement à l'intérieur de sa matière. Ce qui reviendrait à dire que la couleur, matière d'une lumière instable et changeante, induit la

---

[1] *Ibid.*
[2] MALEVITCH, K. S, *op. cit.* p. 84.

temporalité, et par conséquent le rythme, qui exhorte les affectivités de l'intérieur des plans vers l'extérieur du cadre à l'instant de la projection.

Il n'y a pas de réponse logique et objective à cette supposition, selon le point de vue de la révélation[1], aucun phénomène ne génère ou n'est généré indépendamment. L'artiste produit et met en forme les éléments esthétiques de son image, mais c'est l'interaction réciproque de ces éléments qui constitue la force de son action interne et externe. Existerait-il une nécessité inhérente à la couleur, en tant que précepte mouvant, d'exprimer ses potentialités temporelles ? Il est difficile de l'affirmer indubitablement, même du point de vue d'une discussion immatérielle. Néanmoins, dans le concept de révélation, il est possible de formuler, à partir de l'analyse de ces instants, une tentative de révéler par la lumière une multitude d'expériences qui ont finalement conduit à un concept esthétique ou une *connaissance* intérieure des temps (au pluriel).

La conscience autour du cinéma a toujours approfondi davantage cette thématique. Au fur et à mesure que cet approfondissement s'écarte des principes basiques de la matière couleur autant que de la lumière décomposée ou matière rajoutée, la couleur se manifeste en toute autonomie: elle laisse des données sur la toile en forme de rayons projetés, pour la conscience subjective de la perception et l'acte passionnel de sa citation par l'artiste. Les données de la conscience subjective ne peuvent pas s'absoudre de son influence, car elle est l'essence de la projection. Cette couleur énonce, soit par la pellicule translucide, soit par la force lumineuse spontanée, la force des éléments séparés du spectre, qui devancent sa propre authenticité au profit d'une réalité intermédiaire, à partir de laquelle naît telle ou telle affectivité. Par contre, il faut garder à l'esprit que la couleur et la lumière sont parties constitutives l'une de l'autre, et que la couleur dans la

---

[1] A propos de cette notion, nous nous appuyons sur les pensées de Malevitch et, parallèlement, sur les écrits du P. Paul Florensky *op cit*. Je vous renvoie également à MALEVITCH :
Le Miroir Suprématiste, trd. Jean-Claude Marcadé, préface de E. Martineau Lausanne, Édition L'âge d'homme, 1999.
– Nous sommes conscients qu'il s'agit d'une définition, particulièrement spiritualiste de l'esthétique de la *transformation* par la *dématérialisation* de l'image. Cette *Révélation* se prête comme milieu intermédiaire de la manifestation des choses. Une manifestation dirigée par le sensible excité par la lumière-couleur *déplacée dans une circonstance différente créant des diversité*s.

projection est le résultat de l'introduction du temps dans l'espace pour obtenir l'éclairage et la sensibilité de l'énoncé.

Chercher à comprendre pourquoi les chambres de Turrell, dans le cas de la projection, s'approchent du cinéma, c'est pointer le fait qu'elles suivent l'aspiration littérale à la transmission de la non-nature par la non-citation de l'image. D'autre part - au premier regard - elles tiennent au prétexte de la troisième dimension qui considère la lumière comme un moyen immatériel d'expression et de conception d'un système d'univers qui existe dans la représentation et par la volonté créatrice de la réalisation. En poussant un peu plus loin cette argumentation, il n'est pas difficile de comprendre que les graduations de la prise de conscience des dispositifs communs au cinéma, rassemblent les possibilités d'instruire des questions et problématiques communes : la révélation des phénomènes qui se trouvent dans et hors de la projection et la réverbération de la lumière en tant que couleur. Leurs réalisations spatio-temporelles, leur force créatrice enfermée dans l'espace de projection forment le corps de l'harmonisation du mouvement, qui accumule en soi le rythme et la forme. Chaque construction est à même de transmettre à l'observateur la connaissance et de faire revivre la mémoire comme soin de l'amnésie spirituelle et affective.

III.2 La jonction des éléments distincts qui composent le rythme au cinéma

Nous considérons que, dans les salles de projection, les *révélations* sont guidées par des circonstances affectives amassées dans la mémoire, là où l'observateur n'a plus rien qu'il puisse voir ou palper : c'est l'état spirituel, d'après Klein, qui conçoit le tout dans le néant. L'occupation de la couleur dans l'espace indique, en tant que temps, les moyens à travers lesquels le spectateur peut ressentir toute l'idée d'auto-connaissance, à l'intérieur ou en dehors d'une démarche *sensible*, tout ce qui se trouve dans une circonstance intérieure. Ainsi l'observateur devient un pèlerin, sensé façonner l'espace lui-même à l'intérieur de sa pensée, derrière les yeux. De cette sorte, l'espace, de même que le temps, sont ressentis dans un univers entièrement intime, par une interaction interne, dans un exercice de contemplation des œuvres. La compréhension de l'espace et du temps devient un moment de *révélation*. La lumière-couleur dépasse le cadre et fait de la

salle son espace d'action et de réverbération éloquente. Alors la *révélation* du temps ne devient possible que par la réalisation rythmée du trajet animé de cette couleur-lumière.

Si la représentation picturale du mouvement (rythme) se manifeste par la forme et par son organisation dans l'espace[1], le cinéma – à la différence des autres arts temporels tels que la musique ou la danse, comme l'a inféré Tarkovski – possède la propriété de fixer le temps sur la pellicule, ce que l'on perçoit, même subjectivement, comme un effet permanent. De ce point de vue, le pictural et le noétique se fondent en un seul acte, sans pourtant devenir un seul, pour animer le rythme et le temps, bercés dans la symétrie et la dissymétrie, la périodicité et l'alternance des effets chromatiques dans l'immédiateté des instants projetés, engendrant un jeu avec le temps de plusieurs manières, dont ce dernier est une (mais pas l'unique) condition pour le rythme.

La projection parvient à exposer le temps en symbiose avec le rythme, donnant vie à la forme couleur dans le plan, sur les murs, objets et couloirs comme une « ouverture infinie ». L'enchaînement couleur conçoit le rythme comme une organisation mouvante du discours visuel et comme transposition des espaces dans le discours affectif et perceptif, où « la pression du temps dans le plan » dépasse le cadre et est diffusée par une poussière de sensations, intérieures et extérieures, insaisissables par elle-même[2].

Au sein de la projection, l'occurrence du rythme plastique est le résultat, sans doute, de l'interaction et de la communion des éléments esthétiques qui composent l'œuvre. Ces éléments se manifestent de l'intérieur vers l'extérieur du plan et du cadre, concourant à une dématérialisation de tout ce qui pourrait être matière, devenant des phénomènes transitoires dans un temps et un espace difficiles à déterminer. Le *temps,* le *mouvement,* la *forme,* la *couleur* et le *rythme*, à cet effet, sont étymologiquement liés et interdépendants. Ils deviennent ainsi le fondement les uns des autres. Ils déclenchent des expériences sensibles et perceptibles dans un champ de «coprésence miraculeuse» du réel et de l'imaginaire,

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2002.
[2] *Ibid.*

de la perception et du souvenir, de la vision et de l'imagination[1]. Il est ainsi littéralement esthétique, de sorte que le temps d'un plan transite vers l'autre par une organisation lente et continue. Cette transition temporelle trouve sa fluidité à travers la dématérialisation de l'image engendrant la *révélation* à laquelle participe la couleur mouvante. Ces couleurs bouleversent la structure perceptive de l'espace. Sa position, sa direction modifient les attachements affectifs et interfèrent dans la relation spatio-temporelle entre la trajectoire et la durée qui impriment le rythme par où « la forme se forme ». Au point que Tarkovski privilégie les longs plans plutôt au montage. Dans ses images, le seul rythme du mouvement du temps dans les plans suffit pour organiser la dramaturgie, assez complexe en elle-même. Pour lui : « Le rythme du film ne réside pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. Ma conviction profonde est que l'élément fondateur du cinéma est le rythme, et non le montage comme on a tendance à le croire »[2].

Pour Tarkovski, le rythme est le flux du temps fixé dans l'espace, et la durée, fait indivisible, précède le temps spatialisé dans le mouvement ininterrompu. Le rythme plastique et temporalisé représente dans l'espace – chez Tarkovski et plus précisément dans *Le Miroir* – les manifestations chromatiques qui s'expriment de façon continue ou enchaînée entre les plans (parfois dans les mêmes plans) produisant une sorte de « montage-sans-intervalles ». La naturalité dans laquelle la succession chromatique prend place dans les plans, contraste avec l'artificialité des espaces modelés pour elle. Ses changements imbriquent des plans dans les plans, déplaçant les images vers différentes dimensions affectives et perceptives, insérant une sorte d'espace dans le plan transformé par le mouvement de la caméra et par les couleurs. Ces couleurs modifient la structure de l'espace par leur orientation, leur position et leur direction, donc la position spatiale et affective dans le plan n'est pas monotone, mais fluctuante.

En fonction d'un bleu condensé, d'un noir et blanc délavé par les tons sépia ou des interventions des couleurs polychromes et étincelantes qui semblent suivre

---

[1] HARICOT, Lucas, « Solaris (Steven Soderbergh / Andreï Tarkovski) », *in* : *Echos et remarques, L'art du cinéma* n° 63-65*,* Paris, hiver 2009-2010, p.35.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989, p. 141.

ou être suivies par le mouvement de caméra, le mouvement couleur lui-même gagne une inexplicable force d'attraction, affirmant sa présence par le magnétisme du chromatisme qui *affecte* les corps réceptifs de façon imminente et complète, déclenchant la dématérialisation de l'image au profit de la *révélation de la forme.* Dans ce cas, au corps sont offertes les affections qui transforment (et transcendent) la plastique représentative de l'œuvre[1]. Le cinéma en tant qu'Art pour Tarkovski, consiste à déterminer un ordre particulier d'images qui apparaissent à l'intérieur de la vision ou directement dans le film, une interprétation de mondes que l'artiste « offre au jugement de ses spectateurs comme s'il voulait partager avec eux ses rêves les plus chers. C'est en créant sa propre vision, en devenant une sorte de philosophie, qu'il devient un artiste et le cinéma un art »[2].

L'interprétation de l'art passe par les yeux et par les affectivités révélées par la forme. L'observation des effets chromatiques dans les plans, aux tons *a priori* condensés dans une forme temporelle, est expurgée par la pression du temps hors du cadre. Cette forme temporelle organise, avec son déplacement, un enchaînement qui remue et façonne des formes dans l'espace à l'immédiateté de l'instant projeté selon « les lois temporelles » régissant la composition plastique du film. « La couleur en tant qu'affect, et par son caractère absorbant, est l'un des moyens privilégiés à travers lesquels l'interaction des deux univers (filmique et subjectif) se réalise, et les images du film arrivent à nous concerner et à nous prendre »[3]. Dans cette perspective, le rythme est agencé par la succession chromatique dans le plan ou par son mouvement dans l'espace. Il faut garder à l'esprit que ce texte n'est pas à la recherche des symboles attribués à la couleur, ses questions ne se forment pas dans notre écrit, pour ne pas tomber dans le piège de l'interprétation de ses substances. L'ambition est plutôt d'exploiter les possibilités de la perception du rythme au cinéma qui n'est pas uniquement attaché à « la vitesse et à la structure de la succession des plans / ou la structure temporelle d'un

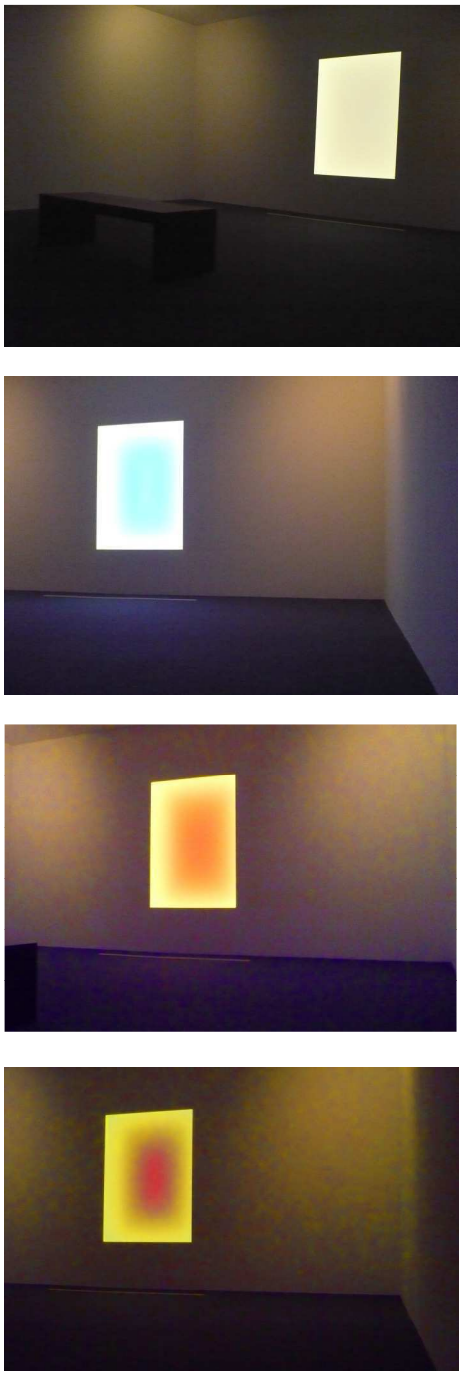
[1] DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, 2Peintures,* Ed. La différence, Paris 1981.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op, cit*, p. 71.
[3] YUNE, *op. cit.* p. 29.

plan un peu long [au long de sa durée] »[1] puisque c'est dans ces longs plans que *l'image-mouvement* de Tarkovski et de Sokourov atteint le sublime de la forme immatérielle de l'idée.

III.2 Mouvement et temps aux rythmes des couleurs.

Le rythme, dans des images mises en mouvement, se transmet à travers des lignes visibles et cénesthésiques qui stimulent, à l'intérieur et à l'extérieur du cadre, la perception du temps. C'est avant tout par ce sentiment de temps rythmé que chaque œuvre exprime et captive le regard du spectateur. « Le rythme colore l'œuvre de traits stylistiques. Le rythme n'est ni pensé ni construit par des procédés arbitraires ou purement intellectuels »[2], il naît dans l'œuvre par la perception du temps exalté.

Le temps dans la salle de projection de *The Tall Glass*[3] s'écoule comme dans le cinéma de Tarkovski. Celui-ci passe d'un plan à l'autre de manière nomade et indépendante, sans avoir besoin de grands effets ou de texte narratif. L'unique objectif est apparemment de transmettre au visiteur-spectateur l'harmonie entre le flou diffus de la poussière chromatique et le temps qui s'écoule parmi l'enchaînement de ces couleurs. Par l'intermédiaire de cette dématérialisation des matières non tactiles, le *spectateur* peut s'approprier le lieu décomposé et mener sa propre expérience de rythme. Les tentatives de révélations des éléments sont inutiles une fois qu'ils se désintègrent et ne peuvent plus rien représenter. D'ailleurs, ils ne semblent même pas exister, jusqu'à la révélation du phénomène personnel et individuel qui oriente vers la « pleine clarté de la donnée, quand surgit l'idée de la chose »[4].



Tall Glass, J. Turrell, Séoul, 2008.

Les transitions chromatiques s'enchaînent doucement, laissant des vestiges, des poussières de couleurs, comme si l'arrivée d'une nouvelle, du centre du cadre, poussait l'ancienne vers l'extérieur.

[1] AUMONT, J. et MARIE, M. *Dictionnaire théorique et critique du cinéma,* Paris, Nathan, 2001, p. 221.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* p. 143.
[3] TURRELL, James, Séoul, *Oroom Gallery*, 2008.
[4] MALEVITCH, 1993, *op. cit.* p. 85.

Cette notion de rythme n'est pas la vérité absolue du cinéma ou des installations. Néanmoins, elle est celle de l'abstraction kinesthésique et spirituelle « du spectateur qui ne veut que caresser son regard et son oreille »[1].

III.2.1 Le montage au cœur des nuances

Tous les raisonnements abordés ci-dessus n'invalident en rien l'action du montage, pas plus que les longs plans n'annulent la dynamique du mouvement. Tarkovski lui-même reconnaît que le montage est essentiel dans n'importe quel art, comme conséquence de la sélection et de l'assemblage opérés par l'artiste[2]. Toutefois, particularité cinématographique, la figure rythmique dans ses œuvres se différencie par sa création pendant le tournage à l'intérieur du plan et des effets accentués dans la post-production et non exclusivement au montage.

Le montage unit des plans remplis de temps, il révèle l'écriture du réalisateur[3]. Selon ce concept, seule la fluidité autonome du temps dans le plan permet de dépasser l'image - mouvement et le montage - représentation indirecte du temps. Ces deux derniers peuvent tous deux, à travers les enchaînements et les longues étendues chromatiques, dans une imminence d'« image et (de) temps direct », déterminer la forme et la force du temps dans l'image[4]. Le *sensationnel* dépasse le cadre de sa représentation en tant que corps exprimant une forme d'unicité. Il agit dans le plan au détriment du montage, car le montage niche déjà à l'intérieur des plans.

Deleuze aborde les propos de Tarkovski sur le temps et le plan, comme conditions d'image et temps direct qui rompt avec la pensée ambivalente entre plan et montage. Si le montage opère et vit dans le temps, il n'est nullement incompatible avec la vision de Tarkovski, qui distingue clairement « collage » et « montage ». Au premier temps, l'opération manuelle de collage et d'édition, succède un second temps, l'acte intellectuel du montage agencé à l'intérieur du

---

[1] *Ibid*
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op.cit*. 1989.
[3] *Ibid,*
[4] DELEUZE, Gilles, *op, cit*. 2006.

plan pendant son tournage[1]. De ce point de vue, le montage (l'assemblage de plan) n'est pas l'unité supérieure organisatrice du rythme ou du temps entre les unités des plans ; le rôle de ce montage (collage) est d'unir les plans qui sont déjà eux-mêmes remplis de temps. Le montage, en tant que démarche intellectuelle, est anticipé pendant le tournage et, tout comme le temps, il flâne dans la nature de l'image au cœur du mouvement de ce qui est filmé[2], et par conséquent projeté. On insiste sur cette notion de « temps dans le plan », au détriment d'autres possibilités du « cinéma montage », parce que les pensées de Tarkovski ouvrent la possibilité de penser à une esthétique organique instantanée au moment de la projection, où, tout en restant indépendante de l'arrangement, tout comme la couleur, la « force ou pression du temps sort des limites du plan »[3].

Le montage, dans ce cas, est produit par les éléments rythmiques en scène, comme les mouvements de la caméra, le passage temporel et spatial, l'interférence de phénomènes naturels et artificiels comme le vent, la pluie, l'eau et principalement la lumière, sans oublier le balisage de la couleur et de ses nuances chromatiques - « Les métissages de manière plus franchement rhétorique, parce qu'affichant leur travail de rupture, les métissages se présentent plus explicitement comme des effets de montage alternant de plan noir-et-blanc avec d'autres couleurs uniformément teintés ou virés »[4]. Cette métamorphose chromatique, pendant la projection, balise l'observateur dans des temps et des états d'âme entièrement intuitifs. La narrativité à ce point n'est plus suivie dans sa logique formelle. C'est ce qui se passe dans le premier plan de *Spiritual voices* I(1995)[5] d'Alexander Sokourov, il en est de même pour *Tall Glass* de James Turrell : le temps glisse dans le plan, qui est monté entre une tonalité et une autre, les

---

1 TARKOVSKI, Andreï, « De la figure cinématographique », Traduit du russe par Svetlana Delmotte, *Dispositif revue de cinéma*, n° 249, Décembre 1981 p. 35
– Dans cette version, la traduction met en évidence la différenciation entre les deux termes russes utilisés par Tarkovski dans l'écriture originale de son texte : « Skleïka » (collage) et « montage » (montage).

2 TARKOVSKI, Andreï, « De la figure cinématographique », Traduit du russe par Svetlana Delmotte, *Dispositif, revue de cinéma*, n° 249, Décembre 1981.

3 DELEUZE, 2006, *op. cit.* p.60.

4 DUBOIS, Philippe, *op. cit.* p. 76.

5 Nous aborderons ce plan de façon détaillée dans les pages suivantes.

variations chromatiques de « cette lumière secrète venue du noir »[1] ouvrent des interstices d'espace et de temps.

III.4. L'expérience de flux de temps par le flux de lumière-couleur

Á l'intérieur des chambres crées par James Turrell, les projections génèrent des spectres de la durée temporelle, balisant ses couleurs qui ouvrent des chemins pour *toucher l'intouchable et contempler l'invisible.* Cette notion pousse aux limites le système « figuratif » au sein duquel les impressions suivent le libre cours des événements auxquels le regardant participe par le caractère exceptionnel du dispositif : « On peut s'imaginer un film sans acteurs, sans musique, sans décors et sans montage, avec juste la sensation du temps qui s'écoule dans le plan, et ce serait du véritable cinéma »[2]. La perception de la lumière, ainsi que celle des couleurs, s'effectue par les fonctions combinées des récepteurs en forme de bâtonnets et de cônes constituant la rétine de nos yeux. Si la lumière fait la mise en installation de la projection, les couleurs constituent les plans et y travaillent en contrant le montage par des transitions qui organisent le rythme et le temps, en marquant la cadence et s'écoulant entre une couleur et une autre.

Dans la majorité des œuvres de James Turrell, la vision est constamment sollicitée dans un jeu de perte de perception et de reconstruction des formes lorsque l'intensité de la lumière diminue ou augmente. L'idée importante qui jalonne une grande partie de son œuvre est que son spectateur se trouve toujours en présence de la lumière, plongé dans un enchaînement perpétuel, après avoir transité par la fosse noire qui s'interpose entre les espaces. À l'aide de dispositifs communs au cinéma, les couleurs projetées produisent des «objets» paradoxaux, physiquement présents dans le champ de perception, bien qu'absents de la réalité physique concrète environnante[3]. Il ne s'agit pas seulement d'expérimenter la conscience vis-à-vis des multiples procédés d'abstraction cinétiques de la faculté

---

[1] Citation de Pierre Soulages dans la préface de Mollard-Desfours, Annie, « Le Noir », quatrième tome de la série *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, édité par le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2005.
[2] TARKOVSKI, Andreï, 1981, *op, cit*, p. 34.
[3] CONSTANTINI, Marco, *op. cit*.

de voir et de percevoir le temps, mais aussi de remettre en question la capacité de croire à la perception inconsciente de ce qui n'est pas vu, mais plutôt ressenti. Tout comme Sokourov avec ses couleurs du crépuscule, Turrell accomplit des installations où la démarche du pèlerin fait office de rituel devant le conduire à l'expérience de la lumière, de « cette lumière secrète venue du noir »[1].

Sur son travail, Turrell émet des déclarations d'intention pleines de sous-entendus, soulignant ce qu'il y a d'implicite, de débordant et ce qui relève de sa pratique d'artiste. « Son travail, dit-il est initialement fondé sur « la lumière elle-même et sur la perception ». Pourtant, il ne se veut pas « un artiste de la lumière », mais plutôt, « quelqu'un qui utilise la lumière comme matériau afin de prospecter le médium de la perception ». Il ajoute que, dès lors, son travail ne porte pas « sur *ma* façon de voir » mais, « sur *votre* façon de voir »[2].

De sorte que, pour *simplifier*, la lumière jouerait un rôle métaphorique, où elle évoquerait les matières et les substances de la couleur qui régit les affections suivantes. Les projections lumineuses produites à l'intérieur de *Tall Glass* sont le résultat d'un volume lumineux uniquement perceptible à distance, qui sort des angles du mur illusoirement plat, donnant naissance à des plans de lumière colorée, dans lesquels existent le sens et le principe de la vie intérieure. Alors que, dans le cas de *Spiritual voices* I (1995), la gamme de lumière colorée est projetée à l'aide d'un projecteur

Ci-dessus : *Spiritual voices* I, Sokourov, 1995. Phénomènes naturels où la lumière active un enchaînement chromatique instable et évolutif dans un plan fixe de plus de 40 minutes.

[1] Citation de Pierre Soulages dans la préface de Mollard-Desfours, Annie, « Le Noir », *in* : Quatrième Tome de la série *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur. XXe-XXIe siècle*, édité par le Centre National de la Recherche Scientifique, Paris, 2005.

[2] MEURIS, Jacques, *James Turrell, la perception est le médium*, Bruxelles, Ed. La lettre volée, 1995, p. 16.

– Cet extrait fut composé par les déclarations de James Turrell dans l'ouvrage : *James Turrell / long green*, mise au point par Oliver Wick, Jost Kippendorf et James Turrell concernant les travaux de ce dernier entre 1967 et 1990, parue en 1990, Zürich, Ed. Tursk & Tursk. Celui-ci est également citée par Meuris (traduction réalisée par nos soins).

classique, préparé selon le format spécifique du cinéma ; il faut ici de la distance, car le flux lumineux, surgi de l'arrière de la salle, doit éclater contre le cadre avant de se réverbérer contre les murs et de s'installer dans les rétines.

Les passages de gammes rythment une cadence variée qui se trouve déjà à l'intérieur du matériau cinématographique. Le plan continu, *a priori* long (40 minutes), renforcé par l'immobilité de la caméra, peut paraître un obstacle à la dynamique de la scène, mais tout s'enchaîne « comme si elle se montait à l'avance toute seule »[1] et vivait de plus en plus dans un flot temporel, sans la contrariété de son interruption. Á l'intérieur de ce plan continu, vit ce que Tarkovski suggère comme une loi qu'il faut ressentir, le montage de l'intérieur vers extérieur[2], dont toutes les diversités de la vie, perçues par l'objectif et projetées par la lumière, sont réunies dans un seul plan qui se subdivise en plusieurs plans enchaînés par les interstices des gammes instables de la couleur.

Dans ce propos, l'événement rythmique, rendu possible par ce que Tarkovski appelle « figure cinématographique », n'est pas attaché aux éléments de nature technique comme le montage, l'image, le son ou le plan lui-même. Michel Chion le souligne bien, intégrant ses réflexions à celles du réalisateur : « Reflet vivant de la vie », elle déborde toutes ces unités, elle n'est pas seulement quelque chose qui « se propage en dehors du plan » d'ordre simplement visuel[3]. Il s'agit d'une œuvre, à l'intérieur de laquelle le temps est travaillé par des éléments dont les effets rythmiques, dans ce cas la couleur, sont gouvernés par une dynamique interne qui devance les limites du plan ; à ce stade là, la couleur vit dans le temps autant que le temps vit en lui.

---

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1981, p.35.
[2] *Idid.*
[3] CHION, Michel, *op, cit*, p. 41.

III. 5. Contempler le temps à travers la béance

La pièce de Turrell, *Tall Glass,* a sa projection sur un seul mur, comme un miroir lumineux à l'intérieur duquel les figures se dématérialisent littéralement et entretiennent l'illusion de l'existence d'un espace sans interface. Jeux d'illusions, les *Projections* sont, chez Turrell, le résultat d'une recherche conduite par la perception chromatique elle-même et pas seulement par la lumière, le sujet de l'œuvre. Le rythme, au cœur de ses œuvres, est transmis par la couleur révélée dans l'espace et fluide dans le temps, dans une maille suspendue et invisible ; de façon organique, le rythme y fuit lentement dans la trame de sa toile. L'écoulement du temps par ce processus invite le spectateur à forger sa propre perception et à découvrir la personnalité de l'œuvre par le rythme qui la colore. Il enfante courant de temps en soi[1], individuel, dans l'émanation, à l'intérieur d'un plan, de sensations du mouvement de la couleur et de sa course.

Dans la pièce installée à Séoul[2], *Tall Glass,* l'artiste conçoit un espace vide complètement clos, sans ouverture, donnant sur l'extérieur et repeint en blanc. Il y installera un unique emplacement, un long banc, pour que les spectateurs puissent visualiser la projection. Néanmoins, rien ne les empêche de s'asseoir par terre dans la grande chambre vide et de choisir ainsi en toute liberté l'angle de contemplation satisfaisant. On se sent dans un espace sans forme, limité uniquement par les murs invisibles. La seconde salle, *Skyspace*[3], est une pièce spécialement conçue pour interagir avec le ciel ; les murs ont été méticuleusement pensés et élevés afin de permettre, depuis la partie supérieure du centre de la pièce, la pénétration des lumières atmosphériques. L'intensité de la lumière du jour dans la pièce déserte ou la pénétration de la lumière du crépuscule, sont *contaminées* par des matières parasites suspendues dans l'air de la métropole coréenne. Les gammes lumineuses éclairent le public et substituent à l'énigmatique écran de lumière artificielle, une lumière naturelle potentiellement impure et instable.

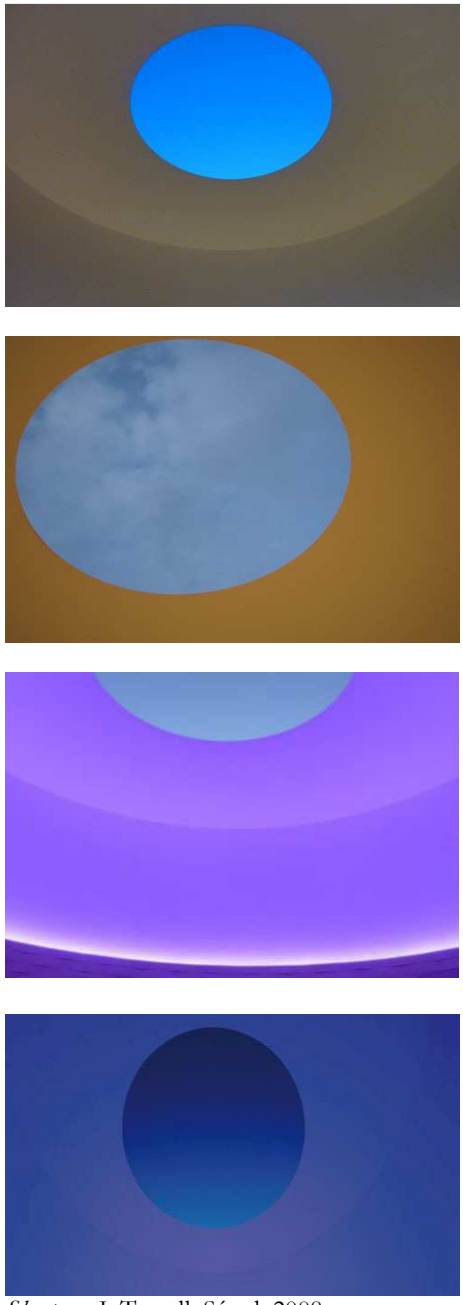
---

1 TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.*
2 *Oroom Gallery*, octobre, 2008.
3 Musée *Shuim*, "QUMRAN", Séoul, 2008.

Á l'intérieur de *Skyspace*, ouverte au public quotidiennement en début de soirée, la couleur escorte lentement l'interstice de lumière, qui pénètre par l'ouverture du toit et inonde la salle de vagues de couleurs chamarrées. Au couchant, les nuances chromatiques vont, par leur candeur, enchaîner doucement les plans entre une nuance et une autre, le temps navigue entre un plan et l'autre dans une durée continue, sans interruption, sans fissure. En contrepartie, cet enchaînement peut sembler pesant et lent, créant « une relation avec l'infini » – comme les ralentis, à plus de 80 images par secondes, dans les plans de Sokourov – existant à l'intérieur de leurs performances lumino-chromatiques.

Le visiteur-spectateur qui pénètre *Skyspace*, se rendra vite compte qu'il est à intérieur d'un espace dans lequel les notions de lointain et de proche sont abolies par le cadrage étroit ouvert vers le ciel, éveillant un sentiment de vertige chez celui qui le regarde. Celui-ci se sent perdu dans cette illusion de variation saisonnière. Ce voyage par la lumière naturelle conduit le visiteur à se fondre dans la nature, à sombrer dans sa profondeur et à s'y noyer comme dans les

cosmos chromatiques du temps et de l'espace où il n'y a ni haut ni bas – comme lors de la lecture d'un poème japonais, un *Haïku* dont la figure est tellement profonde et inaccessible que de tels instants figuratifs ne peuvent jaillir que par une observation immédiate de la vie[1]. Ces couleurs, comme pour assoupir ce qui jouerait avec la lumière du ciel, se laissent absorber par plusieurs expériences sensibles. Si les japonais savent condenser leurs observations de la beauté du temps en trois lignes, Turrell de son côté l'a condensé en trois actes ; espace stérile, observateurs déconnectés de toutes matérialités, et un écran ouvert vers le ciel : la vie devient plus fantastique que toute autre invention[2].



Skyspace, J. Turrell, Séoul, 2008. Changement continue de gamme chromatique dans l'espace. Séance de 1h45 environ.

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989.
[2] Référence aux écrits de Dostoïevski, cité par Andreï Tarkovski, *Journal*, *op.cit.*

III.6. La sensation couleur comme agencement plastique du temps

Ces installations ne sont pas uniquement des charpentes topographiques structurant une architecture de la lumière. En tout cas, il est « impossible d'ignorer la puissance redoutable du lieu ». C'est, là encore, un travail basé sur la relation homme-espace-lumière fondus dans un désert coloré, à l'intérieur duquel la position du visiteur est basée sur l'inertie. Couché par terre, en séance à des horaires précis, il pourra désormais assister et, via la nature, expérimenter la lumière à travers la couleur dans un enchaînement interrompu de plusieurs plans chromatiques. « Une très longue trajectoire de *directionnalités* qui se multiplient, de couleurs atmosphériques qui se modifient, d'horizons qui s'inversent, ou bien s'abaissent ou bien s'élèvent anormalement »[1]. George Didi-Huberman a habilement rapproché le concept à la base des œuvres de Turrell de la théorie de Léonard de Vinci qui considère l'œil comme réceptacle du monde, et qui constatait que, dans le moindre de ses mouvements, tout change : la couleur, l'horizon, et la sensation de lointain[2]. Garder l'œil ouvert, pour pouvoir se modifier constamment en synchronie avec le monde en perpétuel renouvellement, permet à la pensée de s'ouvrir à la figure imagée du temps.

Le regard immobile de la caméra de Sokourov, dans *Spiritual voices* I*,* transporte le spectateur dans une synergie de l'extérieur vers l'intérieur, selon le concept qu'il n'y a pas un système imperméable, mais au contraire un système lié à ce qui l'entoure – essentiellement par la lumière. Être figé sur un point fixe du paysage permet au regard d'intervenir directement sur l'ouverture extérieure à laquelle la projection l'invite. La lumière atmosphérique pénètre à son tour simultanément à l'intérieur de la salle. L'interaction des animations lumineuses s'ouvre directement sur le temps incorporant, par les traits de couleurs, les figures temporelles qui se fondent dans un mouvement spontané, où les collages sont pratiquement imperceptibles et n'interfèrent nullement sur « la tension temporelle

[1] DIDI-HUBERNAN, George, 2001, *op. cit.* p. 75.
[2] *Ibid.*

à l'intérieur du plan ». Ce plan de Sokourov dessine un des vœux les plus chers à Tarkovski, parvenir à « fixer le temps dans ses indices perceptibles par le sens »[1].

Sokourov s'est ainsi associé aux phénomènes naturels afin de mettre en scène un système lumineux mystique, réagissant aux conditions climatiques ambiantes. La mise en scène du plan continu est ainsi modulée selon le temps et selon les lumières du crépuscule, avant que la nuit ne soit complètement tombée. Elle est basée sur des critères évolutifs de luminosité, qui transposent les sensations de température et d'humidité, ainsi que la blancheur de la neige mise en lumière par la nature en évolution permanente qui évolue. Il n'y est tout simplement pas question de décrire la nature comme une révélation « documentaire » de ces phénomènes, mais de toucher aux émotions et d'activer les cristaux d'où naissent ce que Deleuze classe « images virtuelles », des images qui existent hors de la conscience, dans le temps, sauvées des enjeux psychologiques. C'est la raison de ce long plan qui amorce une série d'images révélant le quotidien des vies toujours en guerre ; c'est pourquoi le paysage sibérien est montré pendant un long moment, immobile et, en même temps, évoluant subtilement ; enfin, c'est pourquoi le film commence par une référence à Mozart et aborde la mort cachée sous la précaire couverture de la routine quotidienne. La lumière rompt avec la sous-impression à l'écoute de la voix spirituelle de l'univers[2]. Car les images ne sont pas sensées nous éclairer en quoi que ce soit. Dans le film, rien n'est dit sur les circonstances exactes de la mission des soldats que la caméra observe. La pensée n'est dirigée que vers le *Désert,* témoignant de la longue attente et de l'errance au bout de nulle part, dans ces montagnes arides où l'ennemi n'est jamais vu.

En suivant une pensée inachevée, l'expérience de la lumière proposée par Turrell se fait à travers le temps et la forme de l'ouverture qui, seule, permet à la lumière colorée « naturelle » ou artificielle de prendre forme et texture, masse et intensité, comme la vie fluide et versatile. Alors que Sokourov utilise la béance de l'écran pour libérer la lumière, qui contraste avec la clôture de l'espace par le cadre fixe – ce qu'a fait Turrell lorsqu'il a érigé les murs de *Skyspace* - le regard est

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1981, p. 36.
[2] TUCHINSKAYA, Alexandra, *op. cit.*

volontairement dirigé vers la contemplation du plan chromatique. Il s'agit potentiellement de plans dont la relation avec leurs projections n'est pas seulement visuelle. Il y a quelque « chose qui se propage en dehors de lui, quelque chose qui permet de le quitter pour sortir de la vie ». Née par cette percée, la lumière se présente pleine et morcelée en même temps, possédant les aspects visibles de la couleur sans en posséder sa matérialité.

Les jeux de regards et de perceptions, «les visions » de Sokourov ou encore le trompe-l'œil de Turrell - certainement tous les raisonnements possibles - ne seraient pas en mesure d'apporter la réponse la plus objective. Le spectateur est livré uniquement aux sensations, dans une profondeur éclatante qui tend à l'aveuglement du temps. Le montage visuel est réalisé dans un équilibre précaire et fragile entre l'optique et le physique, qui opèrent dans le chaos maîtrisé, voire domestiqué, des lumières. Chaque artiste utilise le montage selon une poétique particulière ; aucune loi ni aucun métier ne l'apprend, au-delà des principes déjà utilisés, écrit Tarkovski, et j'ajouterai, tout comme le fait d'être spectateur, « il est impossible d'apprendre à être artiste ». La sensibilité de réagir ou non en tant que participants aux interfaces de l'œuvre est propre à chacun. « Voilà pourquoi toute écriture cinématographique porte obligatoirement en elle un certain sens spirituel»[1]. Selon la réflexion de Deleuze, en référence aux plans tarkovskiens, « arriver à fixer la force du temps dans le plan » est un acte indubitablement cinématographique, au point que le rythme ne soit perceptible que par le sens. Celui-ci crée une sensation de continuum à l'intérieur des plans au détriment du « montage ». Ce phénomène, malgré sa rareté dans le cinéma actuel, n'est pas nouveau. Au cours de son évolution, le cinéma n'a jamais cessé de l'utiliser. La conscience de l'acte n'est prise qu'au cours de son évolution, « suivant une formule de Nietzsche, ce n'est jamais au début que quelque chose de nouveau, un art nouveau, peut révéler son essence, mais ce qu'il était depuis le début, il ne peut le révéler qu'à un détour de son évolution »[2].

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1981, p. 38.
[2] DELEUZE, Gilles, *op cit*, 1985, p.61.

2° PARTIE

La durée en multiples vitesses, qui s'écoule dans plusieurs dimensions de temps.

CHAPITRE IV

Enchaînement chromatique, mouvement continu et discontinu de la Couleur mouvante

IV. Couleur et temps

L'écriture de cette seconde partie est orientée par l'envie de repenser la couleur en tant que cinéma, son interférence sur la relation du temps à l'intérieur des plans régis par la sensation temporelle de la *durée* et de l'*instant,* et ses relations avec l'espace et le regard. Cela consiste avant tout à rompre avec l'isolement de la pensée, sur une base de connaissance fondée sur la matière et l'espace, c'est-à-dire l'espace de l'action couleur ou l'espace d'interaction du spectateur. Cette isolation, selon notre *a priori*, masque à la fois l'essence de l'esprit, de la matière et leur relation[1]. Nous croyons que la temporalité, dans notre corpus, est basée sur la jonction et l'interaction ou plutôt sur un « emboîtement » de tous ces éléments : la matière, l'espace et l'individu. Pour ce motif, nous avons choisi d'étudier les manifestations chromatiques sans les détacher ou les *arracher* de leurs univers, tout en prenant garde en même temps de ne pas penser cet univers uniquement comme un espace couleur. Il serait d'emblée tentant de tomber dans le piège de penser d'abord à l'espace. Néanmoins, « non seulement l'espace nous masque la réalité de l'esprit et de la matière, mais il nous masque aussi ce qu'ils ont de commun, qui relève du temps ou plutôt de ce que Bachelard appelle une « viscosité », qui crée l'illusion de la *durée*, même à des degrés ou des « rythmes » divers »[2].

---

[1] BERGSON, *op. cit.*
[2] WORMS, Frédéric, Présentation, *in* : H. Bergson, *Matière et mémoire*, PUF, 2008, p. 6.

Dans cette partie du travail, nous aborderons la notion de temps au pluriel, approché selon des particularités qui lui sont propres et qui n'ont pas, au cinéma, l'impératif d'être pures et linéaires. Dans notre corpus, nous avons essayé jusqu'ici de définir par la pensée esthétique, le spectateur et les moments chromatiques, dont l'union, dans l'espace de projection, active une performance d'ordre temporelle. Dans ces instants-là, la couleur ou les couleurs, prennent forme d'espace et de temps, dans lesquels les sensations esthétiques activées par la projection éveillent des affectivités chez le spectateur. Ce dernier est témoin et partie prenante d'une installation cinématographique où les instants couleurs, qui se présentent en boucles, en couches, par des enchaînements horizontaux et spiralés, tissent un lien intime avec la sensation de passage de temps ou « des temps», celui-ci étant aussi multiple que les principes qui le ou les définissent. La couleur comme rythme des temps est ici exploitée par l'hypothèse de la *durée* et de l'*instant* temporel, qui, malgré sa fragmentation, son enchaînement, ses éclats, établit une continuité des différents temps présents. Cette hypothèse garantit une continuité qui entraîne le rythme à l'intérieur d'une sorte de durée ressentie et dynamisée par les éclats, les prolongements et les successions.

L'emboîtement d'un monochrome dans l'autre produit une fluidité temporelle, actionnée par l'effet de transition d'une couleur dans l'autre. Ces couleurs sont activées par un enchaînement qui passe de la monochromie vers la polychromie ou vers le noir-et-blanc. Chaque gamme couleur n'exerce pas un seul et même aperçu sur le temps. Il en est de même dans les passages entre plans (dé)saturés et plan monochromatiques. Ces actions confèrent à chaque événement une particularité temporelle. Les jaillissements chromatiques déterminent des actions rituelles d'un espace à l'autre, engendrant du mouvement et du temps continu entre ces espaces. Néanmoins, au contraire de ce que défendrait Bergson[1], ces temps là ne sont pas au repos dans l'attente du *train de la durée*, dont l'action initiée dans le passé conserve la linéarité du temps. En effet, comme au cinéma,

[1] BERGSON, Henri, *matière et mémoire*, *op cit.* 2004.

« s'immobiliser, c'est mourir. »[1]. Nous sommes ouverts à l'hypothèse que la superposition du « temps » est actionnée par les instants du présent. Nous désirons toutefois, dans cette partie, pouvoir aller au-delà de l'idée « bergsonienne » de la durée linéaire continue, attachée au passé.

Nous commencerons avec le point qui avait débuté notre chapitre précédent, le monochrome. Néanmoins, le monochrome n'est pas abordé ici en tant qu'élément unique, mais comme un ensemble d'étendus chromatiques s'*emboîtant* les uns dans les autres, créant une courant continu et dynamique qui donne à voir, qui concourt à l'illusion de perspective, qui habille des formes imprévues et labyrinthiques, qui, à leur tour, multiplient l'espace et le temps par l'intermédiaire du miroir. Toutefois, dans cette partie du travail, le monochrome et la durée seront soumis à l'épreuve de l'instant, principe de base de la projection, et encore plus de la projection cinématographique, créée par l'intermédiaire de la lumière.

[1] BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, *op. cit.* 1992.

IV.1. Carré noir sur fond banc, la fluidité (continuité) du temps dans des espaces emboîtés

Le blanc du désert

À propos de la nomenclature correcte du blanc sur l'écran, il existe un conflit d'idées sur ce que serait cette couleur, absence ou présence. Serait-ce la signification de ce vide muet dans les vastes paysages de neige, ou celui-ci serait-il un athéisme, une épreuve de foi incolore ou de toutes les couleurs qui nous font frissonner[1] ?

Second Cercle, Sokourov, 1990.
Premier plan…

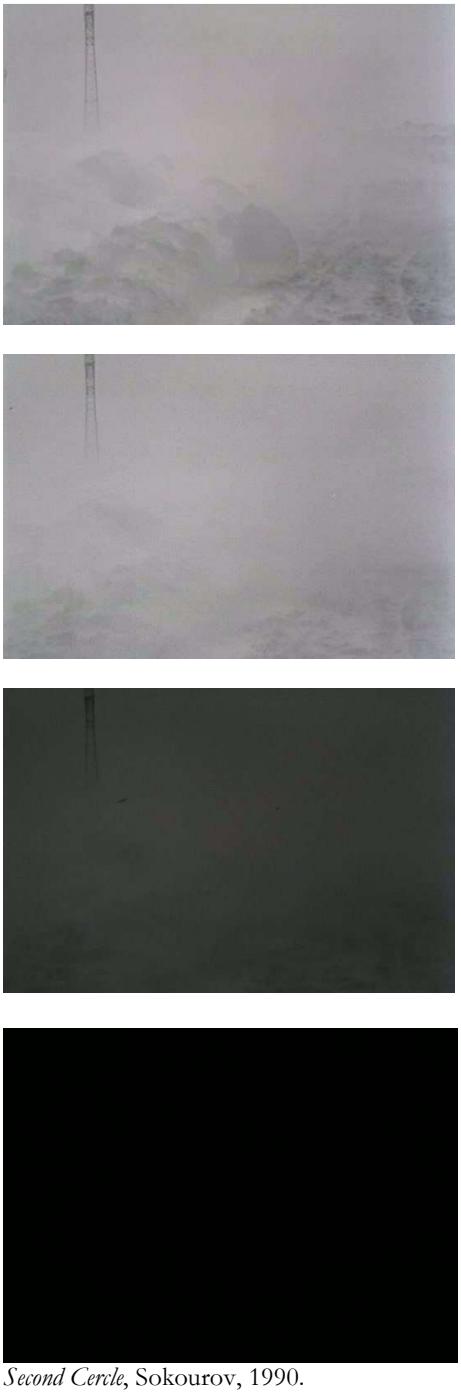
IV.1.1 Le carré noir sur fond blanc – de l'écran à l'écrin

Il existe différentes voies pour penser les longues étendues de noir ou de blanc à l'écran et la mise en scène du corpus travaillé ci-dessous ne nous aide qu'à esquisser l'une d'entre d'elles. Ajoutons qu'il n'existe aucune formule toute prête pour accéder à la compréhension définitive de ce que serait le noir et blanc en tant que couleur au cinéma[2]. Cependant, ces couleurs y assurent des propriétés qui vont bien au-delà de la « simple fonction de ponctuation » ou du rapport purement dialectique entre absence et présence[3], dans lequel un désert de neige serait, par exemple, la ponctuation d'un vide absolu.

À côté de cette expérience du désert de neige comme manifestation de l'absence, le film *Second Cercle* (1990) de Sokourov nous offre une possibilité d'élaborer une exégèse bipolaire sur les ressentis de la complexité du temps linéaire à travers des espaces emboîtés – « réel » et « imaginaire » – qui cohabitent dans l'essence du cinéma. Le conflit entre ces espaces réel et imaginaire se répand pendant sa projection dans une architecture tripolaire, dont la

[1] BRUSATIN, Manilio. *Histoire des couleurs*. Flammarion 1986.
[2] Nous allons citer au long de ce travail des textes des auteurs qui ont écrit à ce sujet. Compte tenu que la liste de textes consultés est longue, nous vous invitons à consulter la bibliographie à la fin.
[3] DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 2006, p. 260.

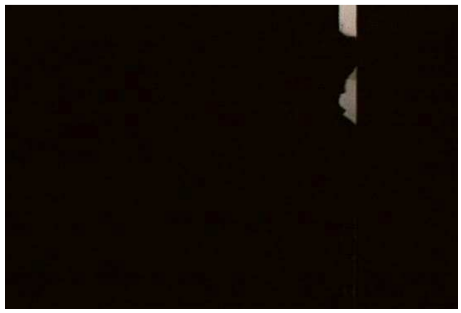
perspective est construite à partir du regard du spectateur et qui converge vers les deux extrémités de l'écran constituant une pyramide. Les champs périphériques, entre l'un et l'autre, sont amortis par le noir intense à l'intérieur de la salle de projection et dans le plan du film. Ce noir fond ces deux espaces en un seul et soutient la mise en scène triangulaire, actionnée par la luminosité précaire ou complètement absente à l'intérieur de la salle de projection. Prenons par exemple les premières séquences de ce film, où le filet de lumière blanche projetée devient l'unique source de révélation, celle du personnage au spectateur et celle du corps défunt de son père au personnage. C'est une spécificité du cinéma de Sokourov que d'exploiter le dedans et le dehors comme forme d'enfermement, qui procure au spectateur l'opportunité de s'y introduire affectivement. Diane Arnaud qualifie cette particularité de « mise en boîte du corps en retrait dans les recoins de la fiction[1] ». Dans *Second Cercle,* cet « emboîtement » est actionné dans les cinq premières minutes du film, là où la transition des espaces est accompagnée par une transition chromatique fluide, à l'intérieur de laquelle une transition d'espace est supposée, alors que le temps reste ininterrompu par l'allongement de l'intervalle. Le film débute par un plan fixe saturé par le désert sibérien blanc de neige : il n'y a que du blanc et du vent. La silhouette d'un homme en uniforme militaire marche du lointain vers le premier plan, avec la difficulté de qui s'engage à lutter contre une rafale de vent. Soudain, il se trouve face à quelque chose de plus fort que lui-même qui le met à genou. L'intensité de la tempête de neige cause une saturation, une prise totale de l'écran, de blanc. Ce même blanc, deviendra noir par sa propre profusion, cachant le corps et comblant le cadre. Ce noir vient cohabiter avec la salle obscure et y demeure pendant cinq interminables minutes, où seul interfère le générique qui apparaît



Second Cercle, Sokourov, 1990.
…Transition du premier plan… vers le second plan…

[1] ARNAUD, Diane, *op. cit.* 2005, p. 38.

comme forme « d'enneigement » ; et le bruitage d'une porte nous avertit du passage du dehors vers le dedans. « L'articulation entre les lieux du dehors et les lieux du dedans indique des sens d'approfondissement aux récits en image »[1], la continuité de ce noir – malgré son action sur la transition entre espaces – potentialise d'un autre coté la continuité du temps.



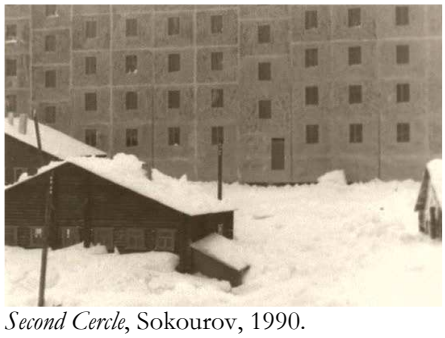
Second Cercle, Sokourov, 1990.
… Cinq minutes de noir total interrompu par la lumière qui fait son apparition à travers une porte qui s'ouvre.

Il nous vient à l'esprit la scène du tunnel traversé par le soldat japonais dans le film *Dreams* (1990) d'Akira Kurosawa. Le jeune lieutenant, épuisé, marche au milieu d'un désert noir ; la traversée d'un tunnel suspend la lumière fine qui lui permettait d'être aperçu à l'écran, mais le noir ne marque pas une rupture, car on le suit par les sensations, notamment le son. Oui, on le ressent, par sa marche, par la continuité de sa respiration, mais également par la sensation d'être en train de marcher derrière lui, grâce au temps continu qui suit le (non)-mouvement entre les deux espaces s'emboîtant l'un dans l'autre. Le continuum du noir garantit l'allongement du temps d'un espace à l'autre, on le ressent même si on ne peut pas le voir. Ces figures, par leur pouvoir de *diégèse*, renvoient spectateur et personnage implicitement du rien vers le néant (la mort). Nonobstant, en considération des complexités esthétiques que suscite ce court espace de temps projeté, il serait encore plus intéressant d'exploiter ce phénomène esthétique par une approche « à l'énergie d'action pure », qui abandonne la matérialité et soumet le regard à une contemplation purement phénoménologique. Cette dernière est livrée à l'immatériel par l'éclipse totale des objets[2], car il ne s'agit pas simplement d'un élan expérimental dans le champ du visible, mais d'un partage éprouvé dans l'univers des âmes.

Le film commence en montrant un corps qui déambule au milieu d'un immense paysage blanc. Ce dernier prend la forme d'une

[1] ARNAUD, Diane, *op. cit.* 2010,. p. 87
[2] Sans doute se laisse-t-on guider par le cheminement *suprématiste* de Malevitch *op. cit.*

tempête de neige et absorbe le jeune personnage, le transportant vers l'obscurité de la pièce où gît le corps de son père. Le jeu d'opposition engendre, à ce stade, un mouvement de cognition à travers les deux couleurs, favorisant une transposition de l'espace par l'allongement de deux instants chromatiques dans lesquels le temps est étendu par cet effet entre les deux espaces. Amenée par une position singulière de transition des plans, cette longue étendue, qui emboîte le blanc dans le noir, apportant avec soi le temps, ne pourrait pas passer inaperçue. Devant et simultanément à l'intérieur de ce grand photogramme noir qui signale et atteste l'immatérialité de l'espace où il trône, le rythme plastique est assuré par un monochrome homogène (sans fissure et absolu). La couleur n'y est pas utilisée comme une marque de coupure ni avec l'harmonisation de transition comme finalité : elle contribue à prolonger la tension entre espaces. Lesquels s'avèrent emboîtés l'un dans l'autre – l'infinité désolatrice de la chambre mortuaire noire est placée dans l'immensité d'un désert blanc, froid et infécond[1].



Second Cercle, Sokourov, 1990.
Des plan extérieurs pour situer l'environnement.

L'idée d'opérer un rapprochement de cette scène, dans la perspective du monochrome, à un univers suprématiste aurait été

[1] Le suprématisme, né entre 1913 et 1915, comme l'explique bien Jean-Claude Marcadé, n'est pas un dérivé du Cubisme ou encore un prédécesseur du constructivisme russe qui n'apparaît pas avant 1921.
– Le suprématisme de Malevitch « se dissout dans l'énergie-excitation de l'être non figuratif absolu » et fait apparaître l'inexistence par les formes et couleurs. Ces principes suprématistes par excellence occupent à partir de 1913 une place dans les créations et les écritures *malévitchiennes*. Le *Carré Noir* est son premier manifeste de « l'éclipse annoncée de l'objet » – l'autre face étant le *Carré Blanc* qui « fait apparaître la liberté totale dans les espaces du rien ». Il s'agit donc d'une éclipse, cependant le noir n'élimine pas complètement le blanc mais révèle le noir qui cohabite, et ces surfaces planes sont les germes de la vie et de la mort saturés de couleur. En réalité, le suprématisme n'est pas un problème du constructivisme, du cubisme ou encore de la géométrie ou encore limité à la peinture, même si le pictural est pour Malevitch son principal canal d'expression. Le Suprématisme de Malevitch, selon lui-même, s'étend à toutes les branches de l'activité humaine, il songe la transformation totale (politique, culturelle, religieuse et économique) procédant à ce stade à un mouvement purement philosophique, « un mouvement de cognition à travers la couleur ». Cela signifie que l'art et la philosophie (noétique) se fondent en un seul acte, qui expose ce manifeste au monde.
Pour approfondir d'avantage le caractère philosophique du suprématisme, voir l'ouvrage d'Emmanuel Martineau, *Malevitch et la philosophie*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1977.

intéressante, par exemple avec le *Carré noir (*ou *Carré noir sur fond blanc),* même si elle n'était pas prévue dans la réalisation de la scène. En effet, la compréhension de l'absent oscille entre l'usage d'une pensée phénoménologique potentielle et une pensée suprématiste de la forme couleur, néanmoins possible dans les deux cas. L'abstraction radicale du monochromatisme serait l'incarnation parfaite de la transposition de la mort, car elle enfante le visible qui n'aurait pas besoin d'être vu. Ce passage prolongé du blanc vers l'intérieur noir emprunte un chemin *apophatique* qui propose la révélation par la négative « de ce qui est la manifestation de ce qui n'apparaît pas »[1]. Et la scène révèle ainsi toute son ampleur à la subversion du visible, nullement réduit à une banale négation ou dégradation du signe. Il s'agit, d'une certaine façon, d'une image qui, paradoxalement, dévoile la célébration de l'invisible et qui, comme le *Carré noir* de Malevitch, s'inscrit dans la « tradition de l'icône »[2].

IV.2. Emboîtement d'espaces dans un temps continu

En regard des autres arts, le montage est une des particularités distinctives du cinéma. Un raisonnement certainement repris par les partisans du *cinéma montage*, tels qu'Eisenstein et Koulechov[3]. À contresens de cette pensée, André Bazin Tarkovski et Sokourov diffèrent de leurs célèbres homologues russes qui ont suscité plusieurs analyses sur le sujet. Ils travaillent le montage avec la perspective que cet élément n'est pas, en tout cas, le principal *medium* qui ferait de leurs images un récit du grand Art. Pour Sokourov, le résultat artistique de ses œuvres est dû au lien intime que l'art entretient avec la spiritualité et à la fluidité de l'image exprimée par ces deux éléments pendant le temps filmique. Dans l'après tournage, il exploite chaque plan et chaque passage de plan au moyen de la lumière et de la couleur, pour que le *continuum* puisse se prolonger de façon que la

---

[1] MARTINEAU, Emmanuel, *Malevitch et la philosophie*, Lausanne, Éditions L'âge d'homme, 1977, p.221.

[2] Sur la tradition de l'icône, cinéma et Malevitch nous vous renvoyons au texte de BONFAND, Alain, « Des images non faites de la main de l'homme, filmer l'invisible, Jean-Luc Godard et Andreï Tarkovski », *in* : *Le cinéma Saturé,* Paris, PUF – Epiméthée, 2007, p.219-247. Pour Malevitch, nous avons consulté notamment le texte de Jean-Luc MARION « la croisé du visible et de l'invisible » : in : Alain Bonfand, Gérard Labrot, Jean-Luc Marion, *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Éditions de la différence, 1985.
Et également à P.P. Florensky*, op. cit.*

[3] TARKOVSKI, Andreï, *Le temps Scellé. op. cit.*

perception des images soit fluide[1]. Pour reprendre une observation de Diane Arnaud, « l'articulation de la chambre et de l'ailleurs se produit initialement selon deux procédés remarquables : les glissements d'un temps hétérogène au défilement filmique, l'intrication de l'espace extérieur à l'intérieur du lieu clos ». En fait, à contresens de la pensée selon laquelle « le montage, c'est ce qui ménage l'intervalle de l'émotion et de l'affect »[2], la transition du plan de *Second Cercle* (1990) crée un prolongement inattendu de l'intervalle, ce qui, en tissant un raisonnement pragmatique, pourrait sembler être une objection à la définition de Vertov à propos de cet espace de temps entre les images mouvantes. Cependant, sa non-distinction entre forme et fond maintient – par ce projet de réunion de deux espaces dans un seul instant – le blanc à l'intérieur du noir, un « vide » à l'intérieur d'un autre « vide » – la prolongation du temps entre les deux espaces.

Pour en revenir au plan, la plongée dans l'obscurité implique des procédés de montage et d'éclairage qui rendent le passage décoratif et imbriquent la retenue visuelle discontinue entre l'extérieur et la chambre. La perméabilité d'un espace dans l'autre privilégie la temporalité dans un devenir ininterrompu ; après avoir anéanti le blanc, le noir, plein cadre et absolu, dépasse le cadre occupant la salle, pendant les trois longues minutes du défilement du générique. Cette longueur est amplifiée par le son de la tempête et l'arrivée du personnage qui traverse la porte. Les spectateurs assis sur le banc demeurent immobiles pendant l'attente. Dans la fragilité de toutes certitudes, il ne leur reste plus qu'à se laisser envelopper par *l'éther noir* qui provoque la disparition des illustrations, laissant se manifester la mise en scène d'un monochrome noir sur blanc. Cette manifestation du noir jette le regard dans le vide du temps, dont le laps magnétique attire toute l'attention comme un trou noir. Cette transition ne contient pas la moindre notion de rupture, le lieu et le moment de la *coupure-suture* sont masqués par l'action de la couleur. Elle passe par un engendrement mobile dans lequel le noir, qui succède

[1] Alexander Sokourov, dans son entretien concédé à Aleksandra Tutchinkaya : www.sokuro.spb.ru/ 10/ 2008.
[2] FONTANILLE, Jacques – Sylvie PÉRINEAU, « Le montage au cinéma », *in* : *VISIO*, Vol 6, Numéro 4.

au blanc, est un allongement de la durée en même temps qu'un trouble de la perception de l'espace à l'intérieur et à l'extérieur du cadre, imprimant un effet de rythme continu et temporel[1].

Avec cette perspective, le passage du plan blanc au plan noir n'est pas une transposition d'un lieu dont l' « intervalle » serait le « trou » transitoire du temps, mais une fusion des deux espaces en un seul par un temps continu. La scène ne passe pas d'un espace à un autre contigu, mais d'un espace à un autre lui-même contenu[2]. La neige est toujours en scène de façon omniprésente. La demeure à l'intérieur de laquelle réapparait le jeune homme et où se passe la quasi totalité du récit, est isolée par la neige, comme un espace blanchi, écarté de tout, le vide à l'intérieur du vide, soit une *immersion* d'une couleur dans l'autre, qui transpose la pensée et les affectivités au niveau de l'immatérialité.

IV.2.1. Un appel à une connexion ininterrompue…

La conjugaison d'une ambition spirituelle et d'un cinéma qui aspire à l'indivisibilité, évoque les propositions inspirées par le suprématisme de Malevitch, dont la légende flotte encore dans l'air du temps. Cette fascination d'un espace mouvant qui caractérise la pensée suprématiste, est très proche de celle dans laquelle Sokourov fait voguer ses spectateurs de « l'abîme libre du blanc »[3] au noir cosmique du rêve intérieur suscité par l'appareil *suprématiste,* résultant en « un seul bloc sans aucune jointure »[4]. À partir de cette pensée, s'ouvre la faculté d'aborder la structure chromatique dans le cinéma de Sokourov et son passage à l'intérieur des plans, qui reste à la surface du symbolisme, comme effacement traducteur de « l'intérieur des choses ». Dans ces *passages* de plans, un glissement de prédominance chromatique organise une ré-instrumentation de l'image vers une équivalence de signes, livrant la version picturale de la réalité sensible. Ces glissements sont autant de ponts entre le monde extérieur et le monde intérieur,

---

1 DELEUZE, Gilles. *L'image en mouvement*. Les éditions de minuit, 2002.
2 AUMONT, Jacques, *Matière d'images,* Paris, Images Modernes cinéma. 2005.
3 MALEVITCH, Kazimir, « Le suprématisme » *in* : *op. cit*. 1999.
4 *Ibid.*

entre la réalité sensible et le suprasensible[1]. Ces passages, de façon paradoxale, sont les seuls surgissements d'abîme (intervalle) à l'intérieur de ce continuum de longs plans. Les idéaux de Sokurov, sur lesquels sont bâtis les principes du continu dans ses plans, sont très proches de ceux qui furent avancés par le manifeste suprématiste de Malevitch. Le metteur en scène déclare que : « Un appel pour une connexion ininterrompue certaine, c'est peut-être le seul élément intellectuel dans mon travail, et tout le reste vient de l'émotion… Rentrons dans ce domaine à haute tension pour entendre ces "voix spirituelles" qui existent en soi et qui nous appellent »[2].

IV.2.2 …pour une éclipse totale des objets et de l'espace

Ainsi, d'après la pensée de Malevitch, qui a livré son origine au *Blanc sur Blanc (Carré blanc sur fond blanc)* et à l'éclipse totale des objets (*Quadrangle Noir),* les flottements passant d'un vide à l'autre engendrent des espaces de temps prolongés à travers « le sémaphore de la couleur ». Ce dernier, avant d'être atteint par le degré *zéro* avec le cadre noir, est envahi par la sensation du fond blanc, c'est-à-dire le *rien.* Pour l'instant, la voie de l'homme passe par l'espace, le Suprématisme est ce sémaphore de la couleur et nous conduit dans son abîme infini[3]. Le *rien*, *le monde sans objets,* dans ce cas, est fondé par le chromatisme, explorateur de la pensée noétique et des qualités sensibles de la non-représentation. Ici, son manifeste fait sens : « J'ai troué l'abat-jour bleu de mes limitations colorées, je suis sorti dans le blanc, voguez à ma suite, camarades aviateurs, dans l'abîme »[4].

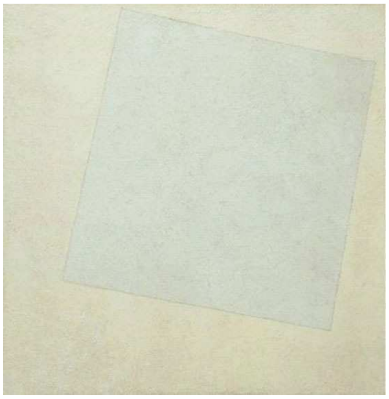
Dans la pensée du suprématisme, la lumière, tant qu'elle n'est pas créée, n'existe pas. Ce qui lie la pensée suprématiste de Malevitch aux principes de la pensée orthodoxe, est cette lumière qui devient concrète non par la négation mais par le positivisme, « par un acte du créateur », ce rien qui devient un « rien » positif, un embryon de chose pénétré de lumière, qui commence à se constituer et

---

[1] Référence extrait : MARCADÉ, J.C, « Le suprématisme et l'anti-constructivisme », *in* : *La lumière et la couleur*, K Malevitch. L'Age de l'homme 1993 p. 13.
[2] Alexander Sokourov par Alexandra Tuchinskaya, Andere Cinéma, Rotterdam, 1/2/1991, Traduction en anglais par Nora Hoppe, © 2001,
http://www.sokurov.spb.ru/island_en/crt.html (c'est nous qui traduisons en français).
[3] MALEVITCH, K. S. *op. cit.* 1993, p. 25.
[4] *Ibid.* p.25.

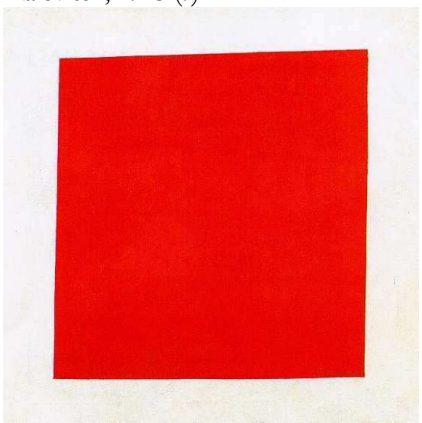
manifeste sa cohérence quand il devient figure lumineuse. Ce qui détermine l'élément le plus fondamental de la forme est éclairé par la lumière, ce qui est secondaire reste moins illuminé. Plus exactement, la lumière révèle l'existence par la densité de son éclat. Dans *Second Cercle,* la lumière éclaire la ligne de l'existence, d'individualisme et de la vie, *Fiat lux*. Dans cette scène de Sokurov, la lumière précède le verbe, car il se peut que la voix du céleste soit perçue parfois comme lumière et que ses révélations ne soient pas toujours *la vie et le miel*[1].

Il nous semblerait équivoque, au premier abord, de rapprocher le Suprématisme du cinéma, si le manifeste suprématiste pour Malevitch ne s'exprimait que dans l'espace plan de ses toiles. Au contraire, l'artiste écrit un manifeste à la gloire du Suprématisme, s'étendant sur tout le « monde vivant », réclamant une nouvelle forme de réalisme qui supprime le corps des objets et, par conséquent, libère l'espace de son poids figuratif. Dans ces espaces occupés par la nature en forme de néant, la couleur est le chef spirituel, d'autant plus que l'homme est le *cœur vivant de la nature*[2]. À cette étape, l'image dépasse le simulacre de la tridimensionnalité pour s'exprimer dans une quatrième dimension où le temps et l'espace fusionnent. Il serait erroné de dire que le *mouvement cinématographique et le mouvement pictural* sont placés à égalité, au contraire ils peuvent potentiellement cohabiter dans cette quatrième dimension où le rythme et la forme deviennent un seul élément. Ils sont parties intégrantes de l'œuvre artistique, prévue par leur créateur en quête d'une œuvre d'art intarissable qui « joue de toutes les couleurs de la vie une énergie toujours émouvante de l'esprit »[3]. À ce titre, le reproche de Denis Riout[4] à Malevitch dans son livre sur la peinture monochrome, selon notre regard, est de grande valeur. En effet, Malevitch ne limite pas la pensée suprématiste des autres actions artistiques et humaines, les idéaux



Carré Blanc sur fond Blanc, Malevitch, 1918(?)

Carré noir (*Carré Noir sur fond Blanc,)*, Malevitch, 1913 (?)



Carré rouge – réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions, Malevitch, 1913(?)

– ces images s'inscrivent dans la tradition de l'icône, dévolue à la célébration de l'invisible.

[1] Référence à la Genèse.
[2] *Ibid.*
[3] FLORENSKY, P. Paul, *op. cit.* p. 55.
[4] RIOUT, Denys, *op. cit.*

de son manifeste ne se bornant guère à la peinture. Elle s'ouvre en effet au monde des arts et au-delà, dans la relation entre Homme et Monde. À contre-courant de la pleine ascension de la pensée cartésienne – dont la nature est vue par l'homme comme sa possession – l'auteur du suprématisme érige un appel dans lequel l'homme appartient à la nature. Car, pour Malevitch, « le seul monde vivant » est précisément le monde sans objet ; de même que pour notre corpus, les hommes sont « le cœur vivant de cette nature ». Ce principe de la pensée orthodoxe et de grands spiritualistes tels Léon Tolstoï, Dostoïevski, Florensky, a sans doute influencé la pensée et le style des œuvres de Tarkovski, Sokourov et Kurosawa.

Dans ce contexte, le cinéma de Sokourov explore les passages chromatiques des espaces selon des modes d'immersion d'un espace dans l'autre, qui se fondent tout simplement dans l'intelligibilité affective du temps filmique, lequel engendre une attente de continuité par l'abstraction radicale et monochromatique. Ici, l'artiste propose une expérience basée sur l'invisibilité d'un temps qui n'a pas besoin d'être vu, ni senti. Il s'agit de l'immersion par *l'éclipse des objets,* marquée par le passage intérieur d'un seuil vide et blanc, dans lequel flottent librement les flocons qui emprisonnent le regard et le corps. Bien que cette non-rupture ait été préparée par l'évolution chromatique intérieure, la disparition progressive de la lumière, qui clôt la surface, induit un enchaînement de plans incertains et obliques.

IV.3. L'écran noir dans le blanc

Avec les formes chromatiques qui voyagent dans l'espacement filmique, le prolongement du noir, dans les premières minutes de *Second Cercle* de Sokurov, instigue pleinement une sensation de lévitation temporelle qui paraît figée à la conscience, tout en restant en mouvement dans le vide noir du cadre. Cet événement, Deleuze le nomme *coupe mobile de la durée*. Selon lui, « ce concept permet de surmonter la crise de la psychologie qui séparait intérieur et extérieur, Moi et Monde, et produirait un sujet clivé »[1]. Dans ces trois longues minutes de Sokurov, nous croyons désormais pouvoir vivre un drame à l'intérieur du carré noir (la pièce noire), l'histoire tragique de la perte, qui sera tout au long maintenu hors de notre champ de vision, physiquement absent. Cet enjeu d'absence / présence de l'œuvre projette l'abstraction dans l'espace du sensible et du sensitif, éléments indissociables du destin de ses personnages, et qui le lient au monde extérieur. Le néant doit son existence à ce stade que Florensky décrit comme transe éveillée[2] devant l'œuvre d'art, dans ce cas devant la projection. Ce phénomène s'associe esthétiquement et émotionnellement aux aspirations du suprématisme par son côté le plus bouleversant : « l'art ne doit pas aller vers sa réduction ou simplification », mais « vers sa complexité »[3], qui s'installe plus par son appréciation que par sa conception proprement dite.

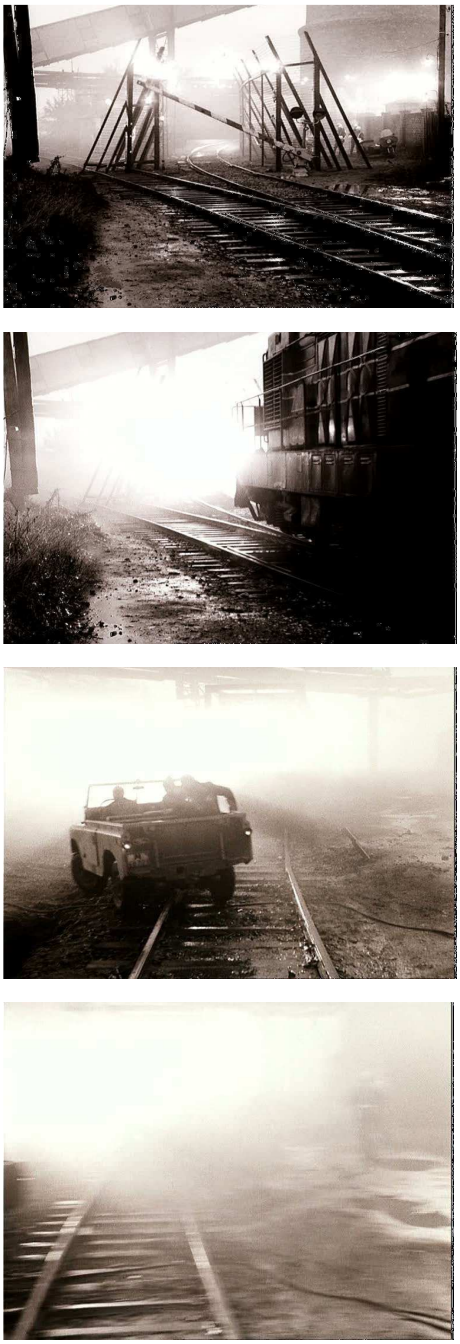
---

[1] MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze philosophie et cinéma*, VRIN 2001 p. 23.
[2] FLORENSKY, Andreï, *op. cit.*
[3] MALEVITCH, Kazimir, « Du cubisme et du futurisme au suprématisme » *in* : *Ecrits* T1 p. 53.
– Cité également par Riout, Denys, *op. cit.* p.98.

Dans *Image-temps*, Deleuze aborde l'écran noir et l'écran blanc comme éléments d'importance pour le cinéma contemporain à son époque. Selon lui, ces manifestations n'ont pas simplement une « fonction de ponctuation », elles génèrent un rapport « *dialectique* entre l'image et son absence »[1]. Il s'agit de penser l'image au-delà de sa simple lecture, l'écran devient à cet instant une porte vers des trous blancs ou noirs par lesquels tout est aspiré : les objets, la conscience et le temps. Cette attraction crée une transposition d'espaces sans rupture avec le temps. Ce temps-là n'appartient ni au point A ni au point B[2], il n'est pas non plus collé au mouvement invisible qui le transpose, il demeure fluide et continu.

Il n'est pas difficile de déceler, dans les œuvres citées ici, des figures de style qui pourraient soutenir les citations sur ce phénomène, mais nous ne pouvons pas attribuer à tous les écrans opaques le même pouvoir de transposition, où, assez souvent, le noir ou le blanc total jouent un rôle de pure pulvérisation, de coupure ou d'écartement. Pourtant, dans les œuvres de Tarkovski et Sokurov, ces passages embrasent des sensations d'absorption et de flottement, suivies par la linéarité temporelle de l'emboîtement d'un espace dans l'autre.

Ces instants contribuent aussi à une immersion du spectateur dans l'écran, car le noir dispose du pouvoir d'éliminer tout ce qui s'interpose entre le spectateur et l'espace filmique, créant ainsi une connexion du dedans vers le dehors – par exemple le passage du véhicule du Stalker par la ligne de sécurité de *la Zone*. Le blanc de la lumière écrasante absorbe aussi la conscience du spectateur et son regard ; à ce niveau-là, l'évasion se produit par le paradoxe de l'invasion et la libération par l'enfermement. Les passages dans le film



Stalker, Tarkovski, 1979.
– Deux plans consécutifs sur la frontière surveillée de la *Zone :* 1 et 2 – le mouvement vers la lumière est assuré par l'arrivée du train ; 3 et 4 – la caméra suit la voiture vers la lumière éblouissante.

[1] DELEUZE, Gilles. *L'image- temps*, *op. cit.*

[2] Henri BERGSON, 2004. Dans le IV[ème] chapitre de son livre, l'auteur développe une théorie sur la continuité indivisible de la durée du mouvement exécuté entre les points A et B. Mais, à l'intérieur du film en question, le passage du désert à la chambre ne marque pas les extrémités du mouvement à l'intérieur du temps car il demeure continûment linéaire et multiple, composé par des fragments de noir qui s'alignent.

Le Miroir de Tarkovski sont souvent construits dans un univers de rêverie atemporel ; la caméra suit le jeune garçon entre les chambres, dans un noir intercalé par les balancements des draps pendus comme des rideaux immaculés. Dans *Le Miroir*, le regard dérive dans l'espace-temps, le mouvement, à ce stade, est la matière de l'image elle-même ; il transite entre portes et fenêtres qui s'ouvrent vers la taïga, vers la maison, vers l'image énigmatique de la mère. « Plutôt qu'un mouvement physique, il s'agit surtout d'un déplacement dans le temps »[1]. Ces ouvertures ne sont pas des sorties, mais plutôt des entrées par lesquelles le temps transite de façon fluide, aboutissant à un emboîtement du dehors vers le dedans.

Dans *Second Cercle,* ces figures peuvent renvoyer explicitement à une métaphore de la mort. Au moment où le jeune est agressé dans le bus et où la foule se dresse contre lui, comme un rideau noir qui tombe sur la scène, quelque chose cède et le ralenti transfigure l'écoulement en une lente captation du visible, avec un poids que même notre regard ne peut pas supporter. Dans les deux derniers cas, les fonds noirs ne finissent que dans le passage au blanc, laissant le regard s'installer là où la conscience spatio-temporelle essaye de reprendre en vain ses repères. À chaque fois, ces figures livrent un combat entre le visible et l'opaque propre à la pellicule, fondement du dispositif cinématographique, auquel la projection doit sa raison d'être. Cependant, les figures citées dans ce travail n'ont pas simplement pour but d'assurer, mais plutôt de corrompre le dispositif, car elles attisent des effets de déplacement et de décrochage temporel, rendant possible un déplacement continu du temps et du regard au sein de l'image. Ces oeuvres parlent de changements perceptibles, fondement d'un changement spatial.

Second Cercle, Sokourov, 1990.
Dans un plan syncopé par des passages au ralenti, des mains agressent et plongent le personnage dans le noir.

[1] DELEUZE, Gilles, *Image-temps*, p.56.

IV.4. La forme et le temps, le plan fixe sous la couleur changeante

Second Cercle, tout comme les œuvres de notre corpus, trace une élégie vers la connaissance de soi. Dans cette première partie, ces œuvres semblent être projetées pour être vues par les yeux de l'âme, gouvernées par la lumière et par la couleur, ce qui correspond à l'ambition de produire le *grand Art*. Ces lumières et ses couleurs se détachent de l'écran pour inonder la salle et les rétines des spectateurs, incités à transposer leurs propres sensations. Dans les salles de projection, le spectateur devient part intégrante du scénario et la pièce se fond dans le décor chromatique. Cet événement est activé par le propre processus de projection, ouvrant une perspective inversée vers le dehors, qui aboutit à l'emboîtement des deux espaces en un seul. Ce rassemblement n'est pas passé par la matière mais par le regard posé sur elle, séduit par ce même processus inversé.

Dans le premier des cinq épisodes de *Spiritual Voices* I(1995) de Sokurov, nous sommes confrontés à un cadre fixe, dû à un plan continu d'approximativement 40 minutes. Les lignes diffuses dessinent un désert du paysage sibérien, dans lequel l'absence de l'homme n'est effacée que par une lointaine présence d'un corps qui marche entre les lignes diagonales séparant les deux infinités du ciel et de la neige et d'un visage qui se mélange au paysage. Le corps est endormi – peut-être rêve-t-il ? – tout comme l'ambiance hypnotique que suscite l'image. Le paysage, calquant la caméra, demeure immobile, sauf les nuances colorées qui mutent avec la survenue du crépuscule. Les tons varient alors, de la blancheur totale aux tons bleutés et lilas profonds. C'est cette fluctuation de lumière et de couleur par lequel l'écoulement du temps est perçu. Le rythme

Spiritual Voices I, Sokourov, 1995.
Dans cette première partie, la présence humaine est présentée mélangée au paysage, comme partie intégrante de la nature. Pourrait-on alors parler de « solitude » ?

plastique est, par conséquent, formé, régi par le temps du ciel, virant de l'infiniment blanc à l'infinité du noir.

Ce cinéma, à première vue immobile, est un manifeste privilégié de l'enchaînement de couleurs, qui tranche une temporalité d'une longueur apparemment interminable et assure, en même temps, l'autonomie du plan. Le cadre est à la fois rempli et vidé par un ballet de lumière, créant des pauses et de la saturation, où le noir, effet glissant, grisaille et amortit la colorisation. Cet enchaînement, de façon rythmique, en même temps qu'il tranche la durée, harmonise le plan, lui conférant une unicité temporelle par la colorisation. Il provoque parfois une inquiétante dématérialisation du visible au profit d'un apprentissage du récit uniquement par le sensible. L'image, arrêtée peu à peu, se dissipe du regard, dans lequel la succession de couleurs prend une place privilégiée, et le temps est soutenu par sa longueur.

La sensation de la durée du plan établit un rapport conjoint avec les variations chromatiques et la présence de coupures inopinées – au moyen de gros plans intercalés. Deux dispositifs font de ce film un récit de fusion : le mélange d'images active la confusion du regard du spectateur avec la caméra, puis il est suivi de la succession chromatique, qui efface la distance par le mouvement. On se demande si ce second élément peut instiller un effet de montage et si le mélange n'est pas plutôt un surplus d'intervalles virtuels dans un plan fixe (« tout mélange d'images est gros d'intervalles visuels » indiquait J. Aumont, en ajoutant qu' « il faut d'abord convaincre l'œil qu'« une » image est discernable comme « deux » images »[1]). Toutefois, cette scène de Sokurov est une communion des éléments. « Il y a deux images, mais l'une n'est au fond qu'une variante de l'autre, et leur mélange infléchit chacune vers un autre monde possible »[2]. Le paysage et l'homme, dans les œuvres du réalisateur, n'ont pas de sens l'un sans l'autre, le mélange des deux est une insertion réciproque de l'un dans l'autre. Ils sont éléments d'une seule création à laquelle l'image fait référence, la contemplation est seulement possible par leur accord. Comme la variation colorée est provoquée par l'avènement du couchant, plus organique, elle consolide aussi la symbiose

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005, p.136.
[2] *Ibid.*

figurative de mondes qui surgissent l'un dans l'autre, commuant cette symbiose en un événement d'incarnation canonique de l'homme, élément intégré de la nature, constituant d'une aspiration directe à rapprocher l'homme de la nature[1]. Cet enchaînement est conçu par un jeu de lumières inquiétantes, variantes, sensibles au moindre soupir, tenant compte de l'avance nonchalante du temps. Le reflet des faisceaux de lumière colore le paysage de neige. Semblablement à une icône, il ne peut être contemplé que lorsque la lumière jaillit, vacille et se fractionne, « irrégulière comme une pulsation, riche de chauds rayons prismatiques, une lumière que tous perçoivent comme vivante, qui réchauffe l'âme et semble exhaler un chaud parfum »[2], qui peint l'espace blanc de cette invitation des nuages à la recherche du bleu infini.

Tout ceci n'est pas de la toile peinte. Ces dispositifs prennent leur forme dans les conditions du cinématographe, non pas figées mais déformées et qui, abstraitement parlant, pourraient sembler convenir d'avantage à la peinture. Les œuvres de Sokurov et de Tarkovski sont souvent rapprochées de cette analogie entre C*inéma et peinture.* Cependant, dans ce contexte de mixité, les convictions dramatiques du cinéma y sont bien supérieures[3], c'est une des particularités qui les distingue de l'image arrêtée. Ces moments-là prêtent vie au cinéma du second sens, celui non de la vision, mais celui de la contemplation, dont la salle de projection passe de récipient à réceptacle. Bergson croyait à l'unicité de l'image = matière = mouvement, pour plaider l'indivisibilité de la *Durée*, chose qui, au cinéma, est fragmentée par son propre dispositif. Néanmoins, par ces mêmes dispositifs, un de ses principaux combats contre « […] le langage, qui traduit toujours en espace le mouvement et la durée »[4] devient compréhensible, argumentant que le mouvement divisible par sa trajectoire n'intéresse que la vie pratique. Dans le cas de *Spiritual Voices* I*,* la salle et l'écran se fondent en un seul espace d'immersion, où corps et temps prennent une dimension non palpable et

[1] FLORENSKY, P. Paul, *op. cit.*
[2] *Ibid*, p. 59.
[3] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005,
[4] BERGSON, Henri. *op. cit.* 2008.

non comptable, car la durée saisie par la sensation est « indivisible »[1]. La durée de ces instants-là serait peut-être ce que Bergson appelle *infini*, non pas par son extension, mais par son impossibilité à être mesuré.

Le mouvement n'y est pas ignoré, mais dans une autre perspective du regard, le temps n'est pas subordonné au mouvement, lui-même lié à la sensation du temps. Peut-être cette pénétration en perspective est-elle assurée par le plan fixe et continu ; il n'est pas question d'assimiler le continuum à un simple effet de temps, mais de penser « le caractère temporel de ce continuum : c'est une continuité de durée qui fait que la profondeur déchaînée est du temps, non plus de l'espace »[2].

Ce même phénomène survient aussi à l'intérieur de *Skyspace* de James Turrell, lors d'un plan intermédiaire vers la couleur. Cette pièce est généralement dotée d'un toit pyramidal, sur lequel une fenêtre abyssale, rectangulaire ou ovulaire, est ouverte vers le ciel, interposée entre le firmament et le sol, où se rejoignent tous les mortels assoiffés par le divin. Un escalier indique une distance, une séparation et en même temps un appel. Les sessions journalières suivent une discipline cinématographique et une doctrine ecclésiastique : il s'agit de sessions collectives, journalières avec horaire prédéfini, ouvertes seulement au crépuscule (*ora degli angeli*). Les passages chromatiques, révélés par le soleil couchant voilé, se reflètent sur une surface posée à l'intérieur de la pièce.

Deux modèles courant de *Skyspace(s)* conçus par James Turrell. Dans ces pièces, la lumière rentre par l'écran ouvert vers le dehors pour se refléter contre les murs intérieurs.

Une de ces *pièces*[3] fut aménagée à Séoul, capitale de la Corée du Sud, dans une période transitoire entre l'automne et l'hiver 2008, saison particulièrement sèche et froide, dotée d'un ciel perpétuellement bleu. Néanmoins, la ville bétonnée, polluée et vidée de toute verdure, est un décor de coucher de soleil apocalyptique. Lors de l'écriture de son

[1] *Ibid.*
[2] DELEUZE, Gilles. *Image-temps. op. cit.* 141-142.
[3] James Turrell a réalisé plusieurs *Skyspace(s)*, qui sont actuellement installées dans plusieurs endroits de la planète. La pièce citée par ce texte a été installée au centre du jardin du *Musée Shuim,* Corée du sud, octobre 2008. Voir les images dans le chapitre III.

analyse d'une des pièces, *Irish Sky Garden* (1990) – installée au sein d'un domaine voisinant lacs, chutes d'eau et forêt en Irlande – Jacques Meuris prévoit une intention de l'artiste de montrer l'enjeu mutuel de « réconciliation contemporaine de la nature avec la culture »[1]. À notre tour, nous pensons que Turrell cherche par l'intermédiaire de ces pièces à renvoyer l'homme à l'endroit dont il n'aurait jamais dû se séparer : la nature, à qui il appartient. Qu'il s'agisse d'un acte écologique ou non, nous ne croyons pas que ses pièces soient *vertes* dans le sens politique du terme, mais plus sûrement pour une question d'interaction avec ce qui l'entoure.

À Séoul, l'artiste a choisi de placer sa pièce dans un des périmètres les plus pollués et polémiques de la ville : le soir, la pièce est enrobée de brumes, les fumées de pollution prêtant leur toile « translucide » aux rayons flamboyants rouges jaunâtres et semblent brûler la métropole malgré le froid sévère. De l'intérieur de la chambre de Turrell, les spectateurs – corps étendus, dos contre le sol – sont éblouis par les nuances bariolées, qui s'enchaînent lentement jusqu'à l'éclipse totale de la lumière (durant une heure environ). Pendant l'obscuration, le temps est uniquement validé par la nuance colorée de la lumière. Nous ne pouvons guère que vous résumer les sensations provoquées, car dans cette projection, aucun film ni images enregistrées ne peuvent témoigner. Les spectateurs de session rentrent en passant par une autre salle noire avant d'atteindre la pièce principale par un rideau et s'installent ; ils sont alors habitants d'un huis clos ouvert vers l'espace qui se déroule devant eux, vu depuis le sol. Ils sont les égaux de ceux qui s'accroupissaient au pied de la Quatrième Paroi[2]. Le regard est concentré et encadré par le vide placé sur le toit et ouvert vers le ciel, la luminosité éclatante du ciel coréen produisant, par un enchaînement chromatique, un continuum infini.

Selon Bazin, un plan continu allié à une perspective de profondeur de champ dynamise le continuum, mais dans ce cas, la projection est inversée : le faisceau de lumière envahit la salle par la fenêtre sensée être l'écran et les

---

[1] Jacques MEURIS, a écrit sur *Sky Garden* « la nature et la culture réconciliées », *in* : *James Turrell. La perception est le médium*, Bruxelles, La lettre volée, 1995.
[2] BONFAND, Alain, « Perspectives désertées » *in* ; *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Éditions de la différence, 1985.

spectateurs de cette scène ouverte vers le ciel sont transportés de l'intérieur vers le dehors, vers l'infinitude du ciel. Le ciel apparaît donc sur le même plan que le mur, posé de telle manière que l'ensemble fonctionne en trois dimensions, construisant un espace positif et un autre négatif. Le spectateur – *le voyeur* – couché sur le sol, regard pointé vers le haut, assiste au passage du temps dans le ciel. Peut-être ignore-t-il encore qu'il est le négatif, la pellicule, de l'œuvre. Le spectacle se déroule dans un espace qui ne peut être matérialisé qu'à l'intérieur de chacun d'entre eux. N'a-t-on pas l'habitude de dire que les yeux sont les fenêtres de l'âme ? La coupure du ciel, un écran sans forme et impalpable, n'est qu'une invitation à une expérience personnelle et instable. Dans cette œuvre, l'empirisme guide la sensibilité. Le sujet principal est la sensation elle-même, témoin d'un spectacle en *Technicolor* au moment du coucher de soleil, un trou teinté par le crépuscule, qui envahit et nourrit de chromatisme l'intérieur de la pièce. Le ciel se transforme ainsi en fenêtre, en miroir sans tain, en écran incommensurable habité par une infinitude de variations chromatiques. Immensité qui nous absorbe ou que nous avalons, selon le point de vue. Un vide que l'on semble pouvoir parcourir, presque solide, plein à l'intérieur dans un cadre sans fond inversé vers soi-même.

Dersu Uzala, Kurosawa, 1975.
– Dans cette scène longue de plus de 15 minutes, composée de plans également longs, les références de temps et le rythmes sont assurés par l'évolution des chromas chamarrés vers le crépuscule et le mouvement de silhouettes contre la lumière.

Au-delà du côté « mystique », la « métaphysique » du culte tient de l'esthétique de la scène en tant que telle. Cette sorte de « *fondu chromatique* » se manifeste de nouveau dans une longue scène de *Dersu Uzala* (1975), aussi connu sous le nom de *L'Aigle de la Taïga* d'Akira Kurosawa, lorsque le vieil autochtone sibérien cherche à sauver sa vie et la vie du jeune explorateur, qu'il appelle amicalement « Capitaine ». Les deux hommes récoltent des herbes pour se protéger du froid de la nuit, quand une tempête de neige survient brusquement. La scène est composée de plans doux synchronisés par des nuances de bleu, violet et orange, apparaissant puis disparaissant au profit d'une autre, qui, à leur tour, s'effaceront, jusqu'à ce que le tout s'évanouisse dans un rideau blanc, qui, lui-même, s'effacera face à l'obscurité absolue. Notre attention est gouvernée par des

épisodes *sensationnels,* créant une continuité que nous pouvons appeler *Durée.* Mais cette continuité, guidée par des lignes chamarrées et discontinues, n'existe que par l'intermédiaire d'une construction factice de notre esprit, sinon rien ne nous autorise à affirmer, dans ces scènes, l'existence d'une durée. Parfois l'instinct, contredisant la raison, gouverne mieux notre esprit pour apprécier l'art en général et le cinéma en particulier.

Les mouvements et les volutes de ces rubans de couleur élargissent à l'infini les espaces architecturaux de l'imaginaire, atténuant la froideur de l'espace physique et la rigueur des lignes qui semblent fondre, leur insufflant une mobilité. La plastique et le rythme des mouvements des deux corps qui font face à la lumière rouge flamboyante du soleil, mettent en valeur le jeu du bleu atmosphérique, annonciateur de la noirceur. La subtilité des chromatismes à peine vus, l'atmosphère si particulière parsemée de flammes aux mille tons : tout s'ordonne vers la production d'une catharsis séparant la couleur de tous les autres éléments existants.

Ces chromatismes chamarrés tracent une ligne par laquelle le regard est aspiré, évènement renforcé par la situation fixe du cadre qui rend le mouvement identifiable de l'intérieur à une ligne temporelle : « c'est de cette répétition que naît la sensation de continuité des instants». C'est ce que Bachelard appelle des « *phénomènes riches en instants »* ; l'instant n'est pas tout simplement (ou vulgairement) « coupure du géomètre » comme le voulait Bergson, mais laps inopiné et spontané de la conscience qui n'entrave en rien la notion de durée, bien qu'il puisse s'agir d'un *durée discontinue*[1].

En formulant ces trois événements, que nous venons de décrire comme des dispositifs de projection, nous avons toujours choisi des œuvres où l'observateur participe comme témoin à une expérience temporelle, sensible aux effets esthétiques de la couleur. Nous croyons effectivement que cette dernière peut prêter ses mécanismes à la production d'effets esthétiques dissemblables par la pratique, mais ressemblants par le résultat esthétique, qui resserre

[1] BACHELARD. Gaston, *Dialectique de la Durée,* Presses universitaire de France, 1963.

progressivement le regard par la succession de ses nuances, engendrant le mouvement et /ou sa sensation. À première vue, les techniques de chaque artiste semblent particulièrement distinctes, mais leurs qualités hétérogènes sont liées par un point commun : celui de la sensation de la durée. Cette durée semble *a priori* être actionnée par la pesanteur des mouvements et par le cadre fixe. Bergson considérait que les sensations, contrairement aux mouvements, sont par essence « indivisibles »[1]. En contrepartie, toujours selon lui, ces mouvements-là ne sont divisibles que par leur trajectoire dans l'espace ou dans le temps. La qualité des mouvements est apportée à la conscience par les sensations qui passent du terme métaphysique au cénesthésique ou à l'esthétique. À l'intérieur de ces trois expériences, le mouvement est exclusivement traduit par les sensations esthétiques actionnées par l'unique changement de la couleur. Vibrante, elle est uniquement actionnée du propre chef de la nature. Pour ainsi dire, ce phénomène, même projeté depuis la pellicule, vient de l'extérieur et scande sa propre existence à travers la disparition de la lumière au crépuscule. Son existence se façonne d'un nombre incalculable d'instants chromatiques où, paradoxalement, une teinte naît, profitant de la mort d'une autre. Ainsi, le phénomène ne naît pas de l'apparition de la lumière, mais de sa disparition. « Les rayons rectilignes, qui portent dans l'air les formes et les couleurs des choses d'où ils partent, ne teignent pas l'air et ne se teignent pas non plus entre eux au contact de leur intersection, mais colorent seulement l'endroit où ils se détruisent, car cet endroit regarde la source de ces rayons et en est regardé. Nul autre voisin de cette origine ne peut être vu du lieu où ce rayon, intercepté, se détruit, y lâchant la proie qu'il avait portée »[2]. Ce mouvement ne pourrait donc être qu'une « abstraction » actionnée par la mécanique de la lumière. Quelle en est l'importance si la sensation de durée est sincère ? « Ne pouvons-nous pas concevoir, par exemple, que l'irréductibilité de deux couleurs aperçues tienne surtout à l'étroite durée où se contractent les trillions de vibrations qu'elles exécutent en un de nos instants ? »[3]. La

---

[1] BERGSON, Henri, *op. cit*. 2004.
[2] DA VINCI, Leonardo, *Trattato della Pitura,* Roma, Newton Compton, 2006 (oeuvre intégrale).
Pour la traduction, nous avons aussi consulté les textes traduits et commentés par André Chastel *in* : De Vinci, « considération sur la vision colorée » ; *Traité de la peinture*, Ed. Calmann-Lévy, 2003. p.136.
[3] BERGSON, Henri, *op. cit*, 2008, p. 227- 228.

contemplation de ces scènes par un cadre fixe, où le temps coule de façon continue, est réalisée sans artifice de saut ou de ralentissement, ce qui ne nous offre pas la possibilité de contempler le pâlissement allongé d'une couleur vers l'autre dans des couches successives, mais nous permet de conserver un rythme assez posé pour imprimer une sensation de durée dans notre conscience. L'habitude qu'a prise le regard de garder une linéarité continue, ignorant les instants qui composent la forme, autorise ce rapprochement. Et le mouvement ne serait alors que le résultat de l'habitude de l'imagination, une série d'apparitions chromatiques instables, accolées à une série de positions et de changement de rapports, dont la stabilité l'emporte sur l'instabilité. Mais le principal inconvénient de cette conception serait la mort, peut-être, du mobile principal de ces trois événements : la poésie de l'instant[1] du ballet individualisé de chacune des couleurs, qui se réinventent sur la mort de la couleur qui a précédé sa propre existence éphémère. Même si notre attention est fondée sur les épisodes *sensationnels,* où la sensation de continuum émerge d'une durée, rien ne nous autorise à l'affirmer.

[1] BACHELARD, Gaston, *op. cit.* 1992.

Stalker, Tarkovski, 1979.
Dernier plan dans la *Zone* – Métissage couleur dans un seul plan.

IV.5. Le plan fixe sous la couleur changeante – « Coupe mobile de la durée »

Il existe une vraie difficulté à décrire ces effets d'enchaînements chromatiques, car la problématique de la couleur dépasse souvent les capacités verbales à les révéler. Ces effets ne sont sentis que par le poudroiement de la raison et par l'éclat des sensibilités qui demeurent dans l'inconscient, lui conférant une *aura* particulière. Dans ce contexte, la dialectique du mouvement, par la condensation des couleurs, diffère du principe de *métissage* : il se déroule en un seul plan fixe, les couleurs qui affectent les cadres sont constamment changeantes, cette fluidité de mouvement évitant à la couleur une condensation, au profit d'une évolution perpétuelle. Philippe Dubois[1] classe ce phénomène « éthos attractif », un passage de mouvement « (attr-)action ».

Parfois, ces variations peuvent s'initier dans un contexte théâtralisé dans lequel tout un film et plusieurs événements se déroulent devant un cadre fixe, dans la dernière scène à l'intérieur de la *Zone* dans *Stalker* (1979) de Tarkovski par exemple. Regroupés dans une pièce antérieure à la « *chambre des vœux »,* les personnages vivent une scène où la dynamique est attisée par des icônes visuellement actives, donnant l'impression d'un temps qui dure dans le temps[2]. Pendant une grande et longue partie de la scène, le réalisateur a exercé le choix de placer dans le cadre deux de ses personnages assis, alors qu'un troisième alterne la station debout avec chacun des deux autres. Tarkovski cherche de cette façon à garder une certaine « dynamique » devant le cadre presque immobile.

Dans les ultimes minutes de la scène, dans la composition du

[1] DUBOIS, Philippe, «Hybridations et métissages». *in:* Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma,* Cinémathèque française, 1995, p. 74-92.
[2] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989.

plan final, les trois hommes sont tous assis dans une position presque immobile au centre du cadre. Un lent travelling débute et déplace tout doucement les extrémités du cadre, obligeant le regard à se détourner du centre, pour observer que l'espace est en train de s'ouvrir à un quatrième regard. L'immobilité apparente est occasionnée par l'immuable ambivalence entre le recul vers le spectateur et le regard vers l'intérieur, au centre du cadre. La dynamique ne réside plus, à ce stade, dans le mouvement des personnages ou de la caméra – malgré le traveling arrière, car le regard reste fixé sur le centre – mais dans un devenir progressif des lumières révélatrices des couleurs. La lumière passe du bleu obscur, de l'ocre au doré, pour finir par une pluie de lumière blanche qui ébauche une ligne verticale s'allongeant du toit au sol où elle éclate en mille étincelles dans une flaque d'eau – du sombre au lumineux. Il pleut souvent dans les images de Tarkovski, il pleut d'ailleurs plus souvent à l'intérieur des chambres qu'au dehors ; dans ses œuvres, nous sommes toujours à l'intérieur, enfermés, même quand la scène se déroule en pleine nature. Jurgi Baltrusaitis[1], dans ses essais sur la légende des formes, écrit que l'eau dans le paysage équivaut à un miroir dans la chambre ou les yeux d'un visage humain, « provoquant des sentiments sensibles lorsqu'elles [les eaux] sont profondes et étendues, des sentiments élevés, touchant à l'effrayant, lorsqu'elles écument et se déchaînent »[2]. Chez Tarkovski, le miroir de la nature vient carrément se placer à l'intérieur des pièces car, dans ses films, ces deux espaces se mélangent. Nous ne nous attarderons pas ici sur le sujet de l'eau car, pour que cet élément soit évidemment examiné, un autre chapitre serait nécessaire, voire, un autre travail, sans doute enrichissant mais qui pousserait nos propos trop loin.

Revenons à notre sujet sur cette gestion de la couleur dont l'analyse devient intéressante, car l'énergie est dépensée dans un mouvement purement plastique, activé par l'effet couleur. Sa mutation dans un même plan compose une ligne mélodique qui remplace le développement dynamique traditionnel du cadre *a priori* iconique, imprimant du mouvement à un décor immatériel, juste composé de projections lumineuses. La lumière qui traverse la pièce, forme une division réelle

---

[1] BALTRUSAITIS, Jurgi, « Jardins et pays d'illusions » *in* : *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, Paris, Flammarion, 1995.
[2] *Ibid.* p.257.

du temps en couleurs constitutives de son écoulement. Les gouttes d'eau qui traversent la lumière, deviennent une nouvelle circonstance de dissolution d'un temps dans l'autre, ainsi qu'une nouvelle circonstance de couleur. Admettons que ces circonstances aient été échafaudées de façon à coloriser la chambre entière de couleurs, synchronisées par des rayons de lumière ; par conséquent, la lumière reste en quelque sorte la réalité de ces couleurs. Mais il est aussi possible qu'elles ne soient simplement que le résultat de prismes et qu'elles nous montrent une temporalité effective déclenchée par ses chromatismes, que, seul, le rayon lumineux ne peut fractionner. Le résultat de la réfraction des rayons chromatiques dans le plan est l'une des façons que Tarkovski a développées pour travailler la continuité de temps, sans que la dynamique du mouvement soit à l'écart de la conscience.

IV.6 Les icônes sont un art du temps

Partant des études réalisées par Florensky[1], sur la technique iconographique de la peinture byzantine, on relève également des approches similaires dans les écrits d'Alain Bonfand[2], qui, à son tour, les compare au phénomène du cinéma de Tarkovski – lequel aborde le schéma particulier et abstrait de la lumière ambiante pour révéler progressivement l'image à venir et sa couleur. L'icône serait ainsi le résultat d'une apparition progressive de l'image, sa formation, son articulation et son volume sont modelés par la mise en lumière. Dans ces images, existent des couches successives de couleurs, toujours de la plus

---

[1] Pavel Paul Florensky est né à la fin du dix-neuvième siècle dans une région de la Russie où, selon lui, « la steppe regorge de richesses naturelles et d'une abondance de splendeurs », trait commun que l'on retrouve dans la biographie de Malevitch, Sokourov et Tarkovski, ce qui nous amène à croire que leur spiritualité leur apporte un regard particulièrement fraternel et attaché à leur terre, et que l'opulence de la nature avait sur eux aussi une influence.
Au fil de ses années, Florensky devient un ingénieur – scientifique – indispensable à la production de savoir en Russie, pendant la première moitié du vingtième siècle et, en même temps un intellectuel redoutable pour le pouvoir institutionnel révolutionnaire. Car cet homme de toutes les sciences, sachant lire l'hébreu, le grec et le latin aussi bien qu'une grande partie des langues européennes, s'opposait, par ses textes riches en études, recherches et citations dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie, au processus d'*iconoclasme* du pouvoir russe qui détruisait les églises orthodoxes, et transférait vers les musées les peintures byzantines. Ces œuvres d'art, selon Florensky, perdaient leur âme, une fois exposées sur les murs aseptisés et éclairées par des lumières blanches et immobiles (pour en savoir plus, consulter les bibliographies citées à son nom).
[2] BONFAND, Alain, *op. cit.*

obscure à la plus claire, achevées par des traits de bandes blanches (*dvizki, otmetiny*), avec une finition de fines lignes dorées ou en feuilles d'or qui « créent dans l'obscurité du non-être une image et cette image est toute de lumière »[1]. Pour sa contemplation, l'éclairage de l'icône doit être compatible avec la lumière qui a été peinte. Ce ne serait donc pas celle diffusée et blanchie qui éclaire les pièces dans les galeries et les musées, mais la lumière irrégulière, vacillante et trouble de la veilleuse. « Elle est conçue pour le jeu de flamme inquiète, tremblant au moindre souffle du vent, tenant compte à l'avance de reflets, des faisceaux de lumière à travers le verre coloré ou taillé. Ainsi, l'icône ne peut être contemplée comme telle que lorsque la lumière jaillit, vacille, se fractionne, irrégulière comme une pulsation, riche des chauds rayons prismatiques, une lumière que tous perçoivent comme vivante, qui réchauffe l'âme et semble exhaler un chaud parfum »[2]. Tout comme pour le plan de *Stalker,* les couleurs sont des produits de l'instabilité, elles sont l'essence même de l'image.

Dans la culture orthodoxe, l'icône symbolise un important vecteur de spiritualité et de représentation. Néanmoins, on pourrait machinalement, dans un souci de mouvement « mécanique », l'éloigner du cinéma ou d'autres formes de représentation « mobile ». Pourtant, y compris dans ce travail, la notion de cinéma va bien au-delà de l'idée d'image enregistrée et animée[3] par des dispositifs mécaniques. Et si les images « figées » des icônes ne constituent pas en elles-mêmes ce qu'on appellerait cinéma, elles s'approchent de ce dernier par leurs enjeux esthétiques, par leur simulacre et principalement par leurs capacités de transpositions spatio-temporelles. Dans le cinéma russe, elles sont indubitablement des sources importantes d'inspiration esthétique, le nourrissant de subjectivité, le situant dans une dimension contemplative. Au point que, chez certains cinéastes comme Tarkovski, les icônes servent à des dispositifs de

[1] FLORENSKY, *op. cit*. p.196.
[2] *Ibid*, p.59.
[3] ACKERMAN, Ada, « L'icône orthodoxe dans les films russes et soviétiques, ou la réactivation du sacré », *in* ; *Cinémation – Croyances et sacré au cinéma n° 134*, Condé-sur-Noireau, Éditions Charles Corlet, 2010.

libération du regard, s'« adressant au ressenti et à la spiritualité interne du spectateur »[1].

Sa fabrication en couche et sa contemplation entre ombre et lumière, qui lui accordent du mouvement et un caractère dramatique, fait de l'icône un art du temps. Ainsi, la scène de *Stalker* faisant partie de ce genre d'icône, crée l'image opposée à la lumière. Avec la contribution de l'ombre, l'image se dévoile à elle-même pour le spectateur, la lumière est ici un prétexte pour que la dynamique de la pensée puisse être fluide. Dans l'analyse de Bonfand, le plus intéressant est le rapprochement esthétique entre l'icône byzantine (picturale) et ce plan de *Stalker* (cinématographique). Mais, au contraire de ce que l'on pourrait comprendre, il ne tisse pas une analyse sur le cinéma par la peinture, mais une approche par la pensée sur le temps de l'image qui gouverne l'art byzantin et celui de Tarkovski. Le plan, dans la *Zone,* n'est pas une mise en couche chromatique telle qu'une succession de couleurs additionnées ou « effeuillées », mais un enchaînement chromatique où le pictural fait alors place à une expérience, pour le spectateur, de vivre le passage du temps par l'utilisation de la technique cinématographique, c'est-à-dire le mouvement du changement de couleurs.

L'évènement de cette image étant purement chromatique et donc lumineux, implique que toute sensation est reçue par les variations et les intensités de la lumière et de la couleur temps. Dans cette chambre, la source des lumières-couleurs n'est pas révélée, mais nous savons qu'elle vient de l'extérieur de la pièce et rentre à la fois par le toit et par une ouverture placée sur la côté gauche de la pièce, il pourrait donc s'agir d'un phénomène engendré par les forces de la nature. À ce moment là, le traveling arrière insère le spectateur dans cette chambre et partage les manifestations chromatiques avec les autres personnages, dans une communion similaire à celle de *Skyspace* de Turrell, où tout se passe dans la tête du spectateur lui-même. Il est intéressant de souligner ce qui suit de ces analyses intimement liées au principe cinématographique : l'image est en train de naître et donne à voir la ligne du temps de sa création, faisant des yeux du spectateur les

[1] *Ibid*, p. 112.

témoins du temps ininterrompu[1]. Il existe ici une temporalité apparemment commune de notre corpus et elle n'est actionnée que par la sensibilité des spectateurs qui la partagent. Ses images sont vécues à partir des chambres qui rentrent en rapport perpétuel avec l'ombre comme agent d'union, et avec la lumière par la cadence des couleurs comme force révélatrice. Nous pouvons ainsi penser qu'entre ces chambres, indifféremment de tout ce qui les sépare, existe une ligne par laquelle elles se rencontrent. Ce sont des icônes productrices, instaurées par des pensées complexes, qui font à la fois référence au temps et à l'humain. Rien d'étonnant quand on admet la nature, le temps et l'humain comme un ensemble indivisible traversé par l'ombre et la lumière.

Le temps et le mouvement sont les priorités essentielles dans ces plans ; peut-être le temps est-il même en situation privilégiée, car il s'agit d'événements gouvernés par l'art du temps, celui qui gouverne la lumière à la fabrication de différentes couches de couleurs passant l'ombre à la lumière et réciproquement, et traversant les chambres en rendant du mouvement et de la forme au regard statique du cadre. L'importance réside, à cet instant exactement, en cette instabilité permanente qui élève ce spectacle au rang d'une séance de révélation et de sublimation mobile, en contraste avec le plan fixe, en perpétuel devenir.

[1] TARKOVSKI. Andreï, *op. cit.* 1989.

CHAPITRE V

V. *Perspective inversée dans la beauté du céleste*. La profondeur chromatique met en perspective l'espace dans le temps.

En soi, la perspective dans l'image projetée au cinéma constitue un paradoxe. D'autant plus que les images sont projetées sur un écran plat et sans profondeur. En empruntant les deux termes d'une analyse de Jean-Luc Marion sur le paradoxe qui atteste du visible[1], perspective et paradoxe seraient bien les deux principes générateurs de la profondeur à la projection. Selon lui, « l'une et l'autre indiquent le visible tout en s'en écartant discrètement mais radicalement ». Au cinéma, il semble que plusieurs images nous sont projetées simultanément, tout en conservant le moyen de saisir la globalité de ces images d'un seul coup, et à la fois de garder nos yeux immobiles, pour respecter le principe de perception de la perspective que la projection des images photographiques instantanées pourrait suggérer à l'écran. On ne pourrait pas voir simultanément non seulement la totalité d'une image, même si elle reste figée dans le temps de la projection par le long plan, ni la totalité de l'image, si les yeux ne faisaient pas recours à leur mobilité pour exploiter l'image par des regards multiples ; on ne pourrait même pas en voir une seule partie[2]. Énoncé autrement, malgré la simultanéité des images projetées, on ne peut rien voir du tout simultanément. Mais nous percevons ces images projetées progressivement, nous les recevons en deux dimensions projetées sur l'écran plat et nous les imaginons dans leur profondeur. De ces images vivantes, surgit un jaillissement continu, un flot, un changement, une lutte de sensations.

---

[1] MARION, Jean-Luc, « La croisée du visible » *in* : Alain Bonfand, Gérard Labrot et Jean-Luc Marion, *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Éditions de la différence, 1985, p13-55.
[2] *Ibid.*

Ces images miroitent sans cesse, étincellent, même quand elles sont saccadées. Elles ne s'arrêtent jamais ou se limitent à la production de sensations intérieures, imprégnant ainsi, avec leur pulsation intérieure, du rayonnement dans notre pensée.

L'expression de « perspective inversée » doit toutefois s'entendre d'abord au sens de la réception affective de l'image projetée, qui, par sa diffusion dans les salles, place le regard et/ou le corps de l'observateur à l'intérieur de ces instants. Plusieurs catégories de procédés sont regroupées dans les études sur la perspective sous l'appellation de *perspective inversée*. Parfois, ils apparaissent également en tant que « perspective déformée » ou « mensongère », au contraire des images de la renaissance « del cinquecento » nées à Florence[1] ou des peintures murales et des élégants décors architecturaux peints dans la ville de Pompéi[2], dont le style « baroque » du monde antique venu d'Alexandrie à Rome[3], ainsi que d'autres centres de culture hellénistique vers le 1er et le 2ème siècle après JC, avaient pour objectif de créer l'illusion du regard et s'efforçait précisément de *tromper* la perception du spectateur. La perspective *inversée*, au contraire de la « science perspective », n'a pas pour fonction d'exprimer une perception de la réalité vivante sur une superficie plane (ou son simulacre), plus précisément dans le domaine de

---

[1] Ce n'est pas l'ambition de ce travail, ni notre intention, de refaire l'histoire en exposant toutes les particularités du développement théorique et artistique de la perspective. D'autant plus que l'étude de celle-ci a été déjà exhaustivement réalisée sous les plumes de plusieurs théoriciens reconnus en la matière et, qu'actuellement, l'étude de la « science mystérieuse de la perspective » – d'après l'expression de A. Dürer – est passée aux mains des mathématiciens et de l'architecture, par suite éloignée de l'intérêt contemporain de l'art.
Mais il s'avère incontournable de citer une période qui fut le berceau pour l'histoire de l'art moderne occidentale. Autrement dit, en acquérant la « maturité » dans leur recherche artistique, des peintres italiens de la seconde moitié du XIVème siècle ont mis en évidence la perspective. Bien que la perspective linéaire et le trompe-l'œil fussent connus depuis longtemps, des noms comme ceux de Giovanni da Milano (connu vers 1346-1369), Filippo Brunelleschi (1377-1446), Piero della Francesca (v. 1416-1492), et des centaines d'autres qui sont souvent cités par des livres dédiés à l'histoire de la perspective (voir bibliographie) développèrent les principes d'« une nouvelle science», et les illustrèrent en les appliquant à la peinture. Science à laquelle Leonardo da Vinci (1452-1519) s'attaqua en mentionnant les « problèmes du point de vue théorique et pratique » de son développement, symboliquement achevé par Raphaël Sanzio (1483-1520) et Michelangelo Buonarroti (1475-1564).

[2] Nous vous renvoyons également à POUDRA, N. G., *Histoire de la perspective ancienne et moderne*, Paris, J Corréard éditeur, 1864.

[3] MC. KENSIE, Judith, « Alexandria and the origins of Baroque Achitecture », *in* : *Arts of hellenistic Alexandria, University of Sydnei,* 2010, p. 109- 125.
Source : site http://www.jstor.org/ l'université du texas ;
http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/mckenzie1.pdf

la technique de la « science perspective ». Elle n'a pas pour but de *doubler* la réalité, mais de « faire pénétrer plus profondément son sens : et la conception de ce sens »[1] ressentis selon un regard subjectif « comme une introduction sensible et subjective de la réalité »[2]. Notre thèse sur ce sujet est simple, malgré la complexité par laquelle le sujet est abordé. Ainsi, bien que la perspective ait tenu un rôle prépondérant durant toute une période de l'histoire de la peinture et de l'art ces derniers siècles, au cinéma aussi bien dans les plans de Renoir que dans ceux de Welles, les plans de profondeur perspective sont passés de la intérieur à l'extérieur[3]. Ou encore, dans le cas de notre corpus, la profondeur est recréée par le débordement qui dépasse du cadre, sortant de la surface de l'image vers la profondeur du regard, formant un cône dont le sommet est la surface de l'écran et la base le contour du regard témoin[4]. Dans ce contexte la perspective devient une affaire de temps et non plus simplement d'espace.

Dans un essai sur la place du spectateur, le regard expérimenté devrait céder sa place au regard d'un « homme sans qualité », c'est-à-dire à un spectateur ordinaire du cinéma. Jean-Louis Schefer croit que ce spectateur « commun » trouve dans l'image-mouvement un événement extraordinaire. Ce mouvement ne reproduirait pas le monde, mais constituerait un monde en lui-même, composé de distorsions et de ruptures privées de centre déterminé, s'adressant au spectateur qui, à son tour, « n'est plus lui-même centre de sa propre perception. Le *percipiens* et le *percepi* ont perdu leur point de gravité »[5]. Si nous y ajoutons la vision deleuzienne que le temps est libéré par l'aberration propre au mouvement cinématographique, on peut dire que ces deux éléments déchargent le temps de toute représentation et de tout enchaînement, renversant les pensées directrices de subordination de mouvement et de temps, car selon Schefer : « le cinéma est la seule expérience dans laquelle le temps n'est pas donné comme représentation »[6]. Vraisemblablement, l'auteur évoquait dans cet ouvrage un regard *détaché* plutôt que

---

[1] FLORENSKY, P. Paul, « la perspective inversée » *in : op. cit.* p. 74.
[2] *Ilbd.*
[3] BAZIN, André, *op. cit.*
[4] POUDRA, N. G., *op. cit.*
[5] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 1985.
[6] SCHEFER, Jean-Louis, *op. cit.*

naïf du spectateur – un regard détaché de la spatialité physique livré à une « durée aphoristique » gouverné par les affectivités et le sensible.

Dans certains passages du cinéma de Sokourov et de Tarkovski, la projection des images révèle des particularités qu'on croirait pertinentes pour une analyse par la perspective en tant qu'élément d'emboîtement du spectateur. Les projections de ces images, appuyées par les rayonnements chromatiques et lumineux comme relief inversé, s'ouvrent vers l'espace extérieur du cadre, vers la salle de projection. Quelque chose – une doublure ? – se déploie vers le spectateur, venu de l'intérieur, projeté de l'espace du film vers les regards. Ou plutôt, comme un fantôme de notre regard, soutenu par la longue durée des plans, comme si nous étions habités par les images et pourtant écartés par une distance nécessaire, pour les yeux, au processus de reconnaissance multiple. Par conséquent, le temps à ces moments-là semble patiner, à l'arrêt, se construisant indéfiniment au présent[1]. Á partir de là, l'attention attirée par la chambre de *Corner projection* de Turrell provient de la lumière colorée, envahissante et frappante. Celle-ci sort de la cavité de la superficie du mur – dont les yeux ne peuvent définir la forme – induisant, à l'intérieur des chambres, des rapports inattendus de perspective. Dans les premières secondes de présence dans la chambre, il n'est possible de voir que des flux lumineux plats aux arêtes rectilignes, progressivement aplaties qui, devant les yeux de l'observateur, adoptent des formes géométriques insolites, créant, en un lieu se situant entre la cavité du mur et les yeux, une image en perspective et en profondeur. Ce phénomène ne nous avertirait-il pas du conditionnement auquel le regard est soumis, en cherchant à conférer un sens à tout ce qu'il contemple ? Ou est-ce simplement de la nature du regard que de creuser une profondeur dans l'image projetée, en ignorant sa planéité ?

Second Cercle, Sokourov, 1990.

Stalker, Tarkovski, 1979.

Corner projection, James Turrell.

Dans ces œuvres, la lumière collabore pour faire sortir les images du cadre, créant du volume entre le regard et l'écran.

Qu'elles soient E*ikon,* comme sur les murs de Pompéi, ou

[1] ROLLET, Sylvie, « Le spectre des images » *in* : *CinémAction n° 123*, *Alexande Sokourov,* Co- Dir. François Albera et Michel Estève, Corlet Publications, 2009, p.64-72.

simulacres singuliers, destinés à susciter un trompe-l'œil, ces « images-profondeur », issues de projections lumineuses, pourraient certainement évoquer, en effet, chez Platon, d'autres réalités que la similitude : elles définiraient l'espace du fictif et de l'illusoire. Néanmoins, il en va tout autrement dans le *Corner projection*. Les différentes catégories dans lesquelles peut être placée « l'illusion perspective » ne révèlent pas les sensations esthétiques et les affections ressenties dans cette pièce, mais seulement la représentation de l'apparence avec l'apparition de l'« irréel ». Elles nous offrent à voir ce qui n'est pas là, dont la présence est fruit de ce paradoxe où le vide implique du « rendement », c'est-à-dire *Yield*[1], mot que Turrell aime à utiliser pour accéder à la « polysémie » de sensations produites et exhalées à l'intérieur de ses pièces. Cependant, pour lui ce mot revendique aussi « l'acte où on cède et où on se soumet à la puissance évidente du lieu »[2]. L'absence qui donne de la profondeur aux figures jaillissantes, uniquement habitées par la couleur, n'est pas l'absence d'un élément manquant, du manque, mais du vide, du rien, qui, selon Marion[3], est indispensable à l'œil pour pouvoir voir l'infinitude des choses.

V.1. Relief et perspective chez Turrell – *Corner projection*[4]

« Le paradoxe atteste ici qu'entre dans la visibilité ce qui n'aurait pas dû se rencontrer : le feu dans l'eau, le divin dans l'humain ; le paradoxe naît de l'intervention dans le visible de l'invisible, quel qu'il soit. D'où l'effet du paradoxe dans la pensée mais aussi dans le sensible »[5]. Ce paradoxe établit donc une communication manifeste avec l'inconnu, dont le comportement d'autant plus attachant – tout au moins en ce que cette œuvre de Turrell entend rétablir – laisse de côté les références « archaïques », pour faire place aux équivalences émotionnelles entre l'œuvre et son spectateur. Il lui arrive même de restituer une communication essentielle entre espace et corps. En tant que spectateur, on s'interroge sur ce qu'il y a vraiment à voir ou ce qui est donné à voir. À ce stade, le

---

[1] Nous trouvons habituellement ce mot dans la rhétorique de Turrell, dans ses conversations, pour expliquer la « raison » de son travail.
[2] DIDI-HUBERMAN, George, *op. cit.* 2001, p 49.
[3] MARION, Jean-Luc, *op. cit.*
[4] TURRELL, James, *Corner shallow space,* projection , Oroom Gallery, Séoul, 2008.
[5] MARION, Jean-Luc, *op, cit,* p.14.

corps regardant fusionne avec l'élément regardé par la poétique de l'effacement. « Léonard de Vinci aimait, on le disait, s'interroger sur le corps vu dans le brouillard, lui-même comme un portant de corps »[1] écrit George Didi-Huberman dans une citation sur les observations de l'artiste en rapport à la « perspective des couleurs ». L'auteur poursuit en disant : « Il, [de Vinci], voyait des infinis s'éloignant en chaque parcelle du visible ; il demandait à l'air de lui dire sa couleur ; et il en vint à soumettre la perspective elle-même à une *loi d'effacement »*[2]. Ce que Turrell nomme *Viewing chambers* et que Didi-Huberman traduit par « chambre voyante ou chambre de voyances »[3], sont des espaces dans lesquels l'expérience du voir est livrée à elle-même, enveloppée par un mythe révélateur qui éblouit les sens, de sorte que le vide comble la forme lui octroyant un relief extérieur. Dans son excès de visibilité, la forme est projetée vers le spectateur, blessant sa vue, provoquant un miracle de perspective d'autant plus paradoxale qu'elle réveille les affectivités.

V.2 Miroitement et profondeur inversée

Ni rêverie, ni fantastique, le « déplacement » auquel le regard est soumis, dans les salles de Turrell, n'est que la présence manifeste du sensible et d'une réalité dont la dénomination nous échappe. Ainsi, on pourrait également définir les images de Tarkovski, projetées dans une salle obscure, sans qu'elles soient complètement saisissables. Car ces images sont placées selon le double aspect du devenir et de l'effacement, elles semblent surgir de l'au-delà et nous venir aux yeux. Avant même qu'on puisse les intercepter, elles s'effacent à nouveau, telles les images observées dans les champs, sous la noirceur profonde d'une nuit sans lune. Les images de Tarkovski viennent quelque part de la surface obscure de l'écran

---

[1] DIDI-HUBERMAN, George, *op. cit.* 2001. p49.
[2] *Ibid.*
« Cf. Léonard de Vinci, *Traité de la peinture,* trad. A. Chastel et R. Klein, Paris, Berger-Levraut, 1987, p. 290 (« des corps vus dans le brouillard »), p. 281 (« mais il nous semble, à nous, que la variété [de tons] n'est infinie que sur une surface continue et en soi divisible à l'infini »), p. 201-204 (sur la « couleur de l'air »), p.186-201 (sur la « perspective de l'effacement » ou *prospectiva di spedizione*, distincte de la « perspective linéaire » comme de la « perspective des couleurs »).
[3] *Ibid.*

pour aller vers l'extérieur, où une surface chromatique joue le rôle de relief, qui donne à voir et qui connecte les deux dimensions – intérieure et extérieure.

Chez Tarkovski, nous sommes généralement confrontés à ces deux manifestations de couleurs, la couleur surface et la couleur atmosphérique, l'émergence de ces couleurs éloquentes modelant un relief d'images cotonneuses. Celles-ci émergent furtivement, parfois d'une texture sépia incrustée sur les murs et le sol, sur lesquels on contemple les longues minutes qui inaugurent les deux premiers plans du film *Stalker* (1979), ou de la couleur vert-bleutée qui alimente l'atmosphère flottante et labyrinthique dans la projection de *Nostalghia* (1983) et de la *Zone* dans Stalker. Il en est de même des œuvres de Sokurov, dont les images surgissent et dépérissent par l'intermédiaire de couleurs mystérieuses, semblant égarées quelque part entre le spectateur et l'image – du noir émerge le ciel et dans le blanc disparaît le corps pris dans une tempête de neige dans *Second Cercle* (1990). De ce *non-lieu* temporel, de ce genre de « trou chromatique », naît probablement la sensation étrange d'être observé. D'observateurs, nous muons en être ou en matière observée. Il est possible que provienne de cette mutation, la sensation d'inversion entre « regardé » et « regardant » abordé par Sylvie Rollet – quand les images du rêve « regardent » le rêveur[1]. Ces couleurs comblent le vide agrégeant du volume et du relief aux images, elles jouent aussi le rôle de teinte qui transforme les images en miroirs. Par la contemplation «spéculaire » – par le dispositif de miroitement – cette couleur lumineuse provoque le paradoxe d'inversion perspective de l'image. Non absolument par un jeu narcissique, mais parce l'infinité chromatique finit inévitablement par nous ressembler[2], à regarder fixement l'abîme.

Ci-dessus *: Stalker*, Tarkovski, 1979.

Images 1 et 2 - premiers plans du film ; 3 - dans un des passages de la *Zone.*

Ci-dessous : *Nostalghia,* Tarkovski, 1983.

Un long plan débute le voyage, le regard égaré dans les paysages italiens.

En inversant le rapport établi entre le visible et l'invisible, on s'engage dans un paradoxe où le sens des images n'est pas effacé. Au contraire, les

[1] ROLLET , Sylvie *op. cit.*
[2] NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ainsi parlait Zarathoustra,* Hayes Barton Press, 1963.

deux dispositifs sont proposés et la vue parvient à capter l'invisible par un enjeu de « contre-apparence ». Jean-Luc Marion note que : ce paradoxe « éblouit, surprend l'esprit, et choque la vue… »[1]. Dans la scène où une maison brûle sous la pluie, dans *Le Miroir* (1974), le long plan commence dans la salle à manger où l'on voit l'image de deux garçons assis autour d'une table, la nouvelle du feu les encourageant à sortir de la pièce vers l'extérieur. La caméra les suit subrepticement, quittant la pièce par l'intermédiaire d'un miroir fixé sur le mur. Le regard parcourt une surface couverte d'un ton rouge doré, placé là pour le libérer de toute la matière. Il ne s'agit plus d'attirer les yeux vers une contemplation de l'intérieur de l'espace ou sur la trajectoire, mais de les renvoyer vers l'espace-temps, présent au-delà du miroir ou de l'apparence. Ce miroir renvoie le regard, nous installant quelque part entre les deux petits corps qui nous tournent le dos. Nous devenons ce « *Je* », pronom personnel à qui Descartes attribue une place vide et dans lequel n'importe quel être pourrait venir se glisser[2] avec le personnage dans le hors champs. Car, en même temps que le miroir apprivoise l'image, il l'expurge : «ce circuit en lui même est un échange : l'image en miroir est virtuelle par rapport au personnage actuel que le miroir saisit, mais elle est actuelle dans le miroir qui ne laisse plus au personnage qu'une simple virtualité et le repousse vers le hors champs »[3]. Les dos tournés près de la porte sont éclairés par la lumière rouge incandescente de la maison en flammes qui – encore un des paradoxes tarkovskiens – brûle sous la pluie, entourée de la verdure humide du jardin. Ces corps au dos tournés positionnent notre regard entre deux mondes, entre deux temps et, en même temps qu'ils nous révèlent le devant, ils font reconnaître une attente[4]. Ce

Le Miroir, Tarkovski, 1974.

– Le miroir renvoie le regard vers le dehors et inverse la profondeur de l'image.

[1] MARION, Jean-Luc, *op, cit*, p.14.
[2] DÉOTTE, Jean-Louis, « l'époque de l'appareil perspectif », *in* : *Esthétiques,* Paris, L'Harmattan, 2001.
[3] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 1985. p. 94.
[4] BANU, Georges, *L'homme de dos, Peinture, théâtre,* Paris, Adam Biro, 2001.

sont des instants du passé et du futur conjugués dans la durée du présent, telle la mère assise sur la palissade quelques plans auparavant, tel un miroir qui nous retourne l'envers.

Les miroirs sont des éléments omniprésents dans les œuvres de Tarkovski. S'il est assez facile de les identifier, il s'avère plus difficile et délicat de les définir ou de leur attribuer un sens, car leur perception par le sensible est multiple et nul ne peut leur accorder un sens unique[1]. Un des textes de Deleuze sur l'*image et temps,* apporte une réflexion sur les grandes thèses bergsoniennes sur le temps, susceptibles, dans le sens métaphysique, d'être employées pour les images de miroirs de Tarkovski : elles se présentent ainsi : « le passé coexiste avec le présent qu'il a été ; le passé se conserve en soi, comme passé général (non chronologique) ; le temps se déroule à chaque instant en présent et passé, présent qui passe et passé qui se conserve »[2]. Ce temps « non-chronologique » dans les films de Tarkovski nous fait penser à de grands miroirs qui nous emboîtent par leurs dispositifs *spéculaires,* nous plaçant dans une perspective qui nous renvoie à l'extérieur du cadre vers l'intérieur de soi, à l'intérieur d'un temps subjectif dans lequel on se positionne, le miroir jouant son rôle de paradoxe. « Le temps n'est pas à l'intérieur en nous, c'est juste le contraire, l'intériorité dans laquelle nous sommes, nous nous mouvons, vivons et changeons »[3]. Ces miroitements ne cherchent pas à nous faire plonger à intérieur de la profondeur de l'image – dans la perspective de *Citizen Kane* (1940) d'Orson Welles, l'infinité centrale, créée par la profondeur de champ, invite le regard à plonger dans les couloirs de colonnes et de portes, qui définissent paradoxalement la

Le *Miroir,* Tarkovski, 1974.

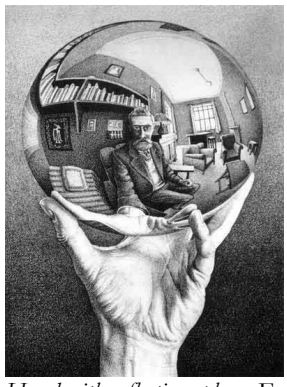
– Les fonds en couleur saturée sont synchronisés avec les portes qui s'ouvrent vers l'extérieur, revoyant l'image vers le regard.

[1] Concernant cette analyse sur la perception plurielle du sensible, je vous renvoie au texte : « Une mise en crise du cadre : La relève de la peinture par le cinéma » où Alain BONFAND croise habilement «la réduction au monde des phénomènes purs », la « saisie » husserlienne et la multiplicité de la perception sensible.
BONFAND, Alain, « Une mise en crise du cadre : La relève de la peinture par le cinéma » *in : op. cit.* p. 55 -78.
[2] DELEUZE, Gilles. *Op.cit.* 1985, p.110.
[3] *Ibid.*

limite du cadre immobile de la caméra. Cette même profondeur, pour Bazin, n'est pas simplement un effet ou un style opératoire, mais une sorte de « progrès dialectique dans le langage cinématographique »[1] qui affecte les rapports intellectuels du spectateur avec l'image et en modifie le sens. De même, la perspective *inversée* affecte la propre perception du cinéma et cet événement de projection, dont la lumière chromatique dérobe l'attention à l'image et renvoie le regard vers le dehors du cadre, telle une pyramide à l'envers. Ainsi, elle bâtit de nouveaux rapports affectifs avec le regardant. Il ne s'agit pas ici de faire « rentrer l'infini dans le cadre », mais de l'en laisser sortir. Ces plans conjuguent avec l'espace-temps la volonté de rendre au regard la liberté de construire sa propre immensité.

L'annonciation, Ohrid, XIV[ème] siècle.

Icône de Saint Jean Climaque, Russie XIII[ème,] siècle.



Hand with reflecting sphere, Escher, 1935.

– Exemples de perspectives inversées et d' « aberrations » perspectives.

V.3. Les spectres qui inversent la vision perspective – *mère et fils*

Ce « dispositif de distorsions » de la perspective est démultiplié dans les films de Sokourov, où le paradoxe est actionné par un dédoublement du regard et projette l'image en dehors du cadre par le dispositif de réverbération chromatique actionné par la projection. Car, si ce phénomène ne se manifestait pas, le regard de l'observateur se retrouverait plaqué contre la surface plate de l'écran et resterait symétrique à l'œil de la caméra.

Cette situation imposerait au spectateur l'impossibilité de se projeter à l'intérieur des espaces filmiques, par le simple motif que dans certains plans, parfois dans certains films entiers de Sokourov, la perspective volontairement trompeuse ou déformée inverse la base du « cône » vers le regard. Il en est ainsi des plans dont la profondeur est aplatie de *Mère et fils* (1996), les disproportions dans *Sauve et protège* (1989),

[1] BAZIN, André, *op. cit.* 75.

ou encore dans *Le jour de l'éclipse* (1988), où tout le village se fait minuscule aux pieds du héros Dimitri Malianov. Les « déformations » des images, qui apparaissent dans ces films, sont vraisemblablement liées aux questions de la déconstruction et de la perception de l'espace, et de la forme autant que de l'«image du réel ». Ces images, tout comme les icônes byzantines où est mise en avant « l'évidente absurdité perspective », n'évoquent pas un malaise, mais plutôt la réflexion « s'il n'est pas naïf de vouloir juger la naïveté des images »[1].

Comme pour Sokourov, les plus grandes « transgressions» perspectives, dans la peinture des icônes byzantines, furent réalisées par les grands maîtres de la discipline[2]. En fait, à la différence de ce que l'on pourrait attendre d'un art généralement perçu comme étant inanimé et difforme, ainsi que le souligne bien Ada Ackerman, « […] les déformations propres aux icônes sont dues à la nature intrinsèquement dynamique de l'espace pictural dans lequel elles sont conçues, cet espace pictural étant lui-même entièrement déterminé par le regard mouvant de l'artiste, contrairement à ce qui ce passe dans le système de la perspective classique, où tout s'organise en fonction d'un point de vue unique[3] ». Selon des idées analogues, les couches chromatiques de Turrell rejoignent le mouvement cinématographique et les plans de Tarkovski rejoignent les icônes.

Autrement dit, les « transgressions » sont persistantes et volontaires, parce qu'elles obéissent à un système particulier de représentation et de perception de ce que l'on appelle « réalité ». On pourrait émettre ici l'hypothèse que, en quelque sorte, le cinéaste met

Ci-dessus : *Sauve et protège,* Sokourov, 1989.
Ci-dessous : *Le Jour de l'éclipse,* Sokourov, 1988.
– Des disproportions pour souligner une non appartenance.

[1] FLORENSKY, P. Paul*, op. cit.* p. 69.
[2] La présente affirmation, à propos des icônes byzantines, est donnée par les approches des études historiques et esthétiques produites par Ch. Bayet, P. Florensky et G. Cougny. Les articles de ces auteurs (voir bibliographie), nous ont donné la possibilité d'accéder à une pensée organique du monde et des lignes de l'art. Chez ces auteurs, le mérite des qualités artistiques des icônes est historiquement et culturellement défendu. Si d'un côté nous n'avons pas choisi de citer les icônes comme composant de notre corpus, d'une autre côté nous considérons qu'il est difficile de ne pas mentionner la culture qui lie ces deux art russes.
[3] ACKERMAN, Ada, *op. cit.* p. 114.

en scène les images ressenties par ses yeux, même s'il faut insérer devant les objectifs de la caméra des lentilles, verres ou autres miroirs déformants, certaines « déformations » ayant même été introduites lors de la post-production[1]. Pour lui, le plus important semble être de montrer l'image telle qu'elle fut concédée dans la pensée de l'artiste et qui, à son tour, parle au spectateur. On pourrait suggérer que Sokourov cherche à contrarier la perspective « linéaire », mais il nous semble bien plus engagé à transmettre à l'observateur témoin les émotions ressenties lors de la production de ces images et à lui réattribuer, à son tour, la même liberté de ressentir. Telles également les icônes que mentionne Florensky, conçues dans l'atmosphère mythique d'un atelier éclairé par les lumières troubles, vacillantes et flambantes des lampes à huile ou des bougies. André Kertész, à propos des distorsions implantées dans ses images, argumente : « je ne photographie pas ce que je vois, mais ce que je ressens ». Dès que cette idée est intégrée, l'observateur voit naître en lui et s'affermir peu à peu la compréhension de ces « transgressions ». La perspective regagne du sens par sa propre application qui vient fixer son regard à l'endroit approprié dans l'iconographie par un procédé entièrement conscient.

Ainsi dans *Mère et fils*, les « déformations » peuvent aussi être interprétées comme sentiment des images. La couleur jaunâtre est là pour nous rappeler que tout se passe dans une dimension apprivoisée par le regard. Cette impression nous est confirmée par la transposition des dimensions et des couleurs. Les « infractions aux règles » dans ces images constituent leur force et non leur faiblesse. Ces images se détachent de la platitude voguant quelque part entre le cadre et le regard. « Le secret de la perspective « dépravée » adoptée dans *Mère et fils* serait alors de révéler que « l'image fait image en ressemblant à un regard (… qu'elle) paraît ne pouvoir faire naître qu'en formant reflet ou résonance du regard, en venant vis-à-vis de celui qui voit, qui *imagine »*[2].

---

[1] Machado, Alvaro Org. *Aleksandr Sokúrov*. São Paulo, Cosac&Naify 2002.

[2] ROLLET, Sylvie, *op. cit.* p. 68 cité du texte de : Jean-Luc Nancy, « Lecture d'un masque mortuaire », *in : Les Images et l'image*, Paris, La Différence, 2003 p. 115-122.

Le travail de cinéaste de Sokourov consiste en transpositions «spatio-temporelles» et chromatiques-spatiales. La présence de la couleur ne garantit tout simplement pas une correspondance picturale, mais intercale une surface entre le plan et le regard. Ainsi, lorsque, dans *Mère et fils,* le jeune personnage se déplace dans le paysage, au premier regard dans une image plate et sans perspective, son corps, au lieu de s'introduire dans la profondeur du champ, semble plutôt grimper vers le haut du cadre[1]. L'animation chromatique associe le paysage au passage du temps et à un risque d'effacement de profondeur sur la bande filmique. Néanmoins, l'image semble mise en relief par cette force agissante ; elle apparaît comme une surface mouvante révélant les formes par les couleurs insubordonnées au récit. La mise à mal de la représentation tridimensionnelle, opérée par les « distorsions » dans la prise de vue, est progressivement effacée par le regard ouvert et captivant, fondement imageant de son cinéma. Ce dernier revendique toute sa capacité de voir et de sentir. Ce traitement conceptuel de la profondeur par les couleurs transpose les déformations perspectives, celles-ci sont liées à la façon du cinéaste de travailler le «lieu et l'homme» comme un seul organisme, raccordant les « deux » à un seul centre temporel.

Mère et fils, Sokourov, 1996.

Les œuvres qui composent le corpus de cette première partie mettent à l'épreuve la capacité de voir et de sentir du spectateur. À l'intérieur de leurs projections, nous ne percevons pas seulement avec les « yeux » de nos visages, mais principalement par ceux de « l'esprit », ceux qui sont créés ou effacent les sensations. Cette impression se renforce de façon plus pertinente à travers la mise en valeur des scènes examinées ici. Ces auteurs utilisent les mêmes coloris spéciaux *raskruchki*, utilisés par les artistes byzantins.

De façon générale, l'action de ces couleurs ne passe pas inaperçue. À notre avis, elles marquent l'inconscient éveillé et nous

[1] DE BAECQUE, Antoine, *op. cit.*

reviennent constamment à l'esprit chaque fois que nous l'invoquons. Les actions couleur citées ci-dessus ne passent pas inaperçues comme de simples éléments décoratifs, comme des éléments de neutralité aux endroits appropriés, ni pour l'effet de banalisation des couleurs dans le but de les « atténuer ». Au contraire, ce sont souvent des couleurs éclatantes et sublimées. Tel un défi, elles sortent du cadre et dessinent des plans colorés, rendant vie et volume à une surface plane. Tels sont les procédés de mise en évidence de ces couleurs, d'autant plus délibérés qu'ils sont en contradiction avec le coloris « habituel » des objets et ne peuvent donc être expliqués par une « imitation naturaliste ». Le Caucase n'avait vraiment pas de tâche vermillon sur son sol poussiéreux dans *Le jour de l'éclipse*, et les murs dans *Le Miroir* et *Le Sacrifice* n'étaient pas remplis par des couleurs ocres et bleues, dont les tons évoluaient selon le point de vue sur la façade, juste pour une anodine question esthétique. Ces couleurs ne sont pas mises en évidence simplement pour souligner ou montrer une tendance, ou une complémentarité de surfaces soumise au raccourci de la perspective linéaire. Ces coloris produisent du relief dans une perspective aplatie où le spectateur n'est plus en situation de contemplation passive, mais où il prend place dans la scène. Ce qui fait de la perspective *inversée* une sorte de transfiguration de la perspective.

V.4. La couleur du lieu comme rythme du temps et non de la peinture – Ce qu'il y aurait derrière le geste

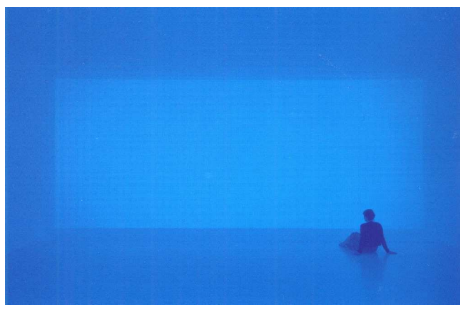
« L'art, c'est la capacité de créer, c'est le reflet dans le miroir du geste du Créateur. Nous, artistes, ne faisons que répéter, qu'imiter ce geste. L'art est un moment précieux où nous ressemblons à ce créateur ; c'est pourquoi je n'ai jamais cru à un art indépendant du Créateur suprême, je ne crois pas à l'art sans Dieu. Le sens de l'art est une prière, c'est ma prière… »[1]

Ce passage de Tarkovski nous dispose à comprendre, non seulement quelles sont les interférences majeures dans la conception de ses films, mais comment celles-ci peuvent aussi interférer dans l'accueil de ses images. Elles ne semblent pas être des messages destinés au spectateur, mais plutôt des épitaphes visuels dans lesquels l'image est créée et assimilée selon une démarche personnelle à chacun. Au long de la première partie de ce texte, à aucun moment nous n'avons supputé qu'il s'agissait d'art religieux ou de citation ecclésiastique.

Néanmoins, il est difficile de nier ou d'ignorer leurs aspects ésotériques et l'immersion intuitive et spirituelle vers laquelle ces œuvres sont dirigées. On pourrait coller ici des citations de ces artistes afin de confirmer l'attachement entre la pensée spirituelle et leurs productions artistiques, mais il nous suffit de connaître un minimum ces œuvres pour appréhender leurs essences. Loin de n'être que du cinéma, loin de n'être que de l'art, ce sont également des récits à l'immatérialité « *cosa mentale, cosa dell'alma* ».

Les chambres de Tarkovski, aussi bien que celles de Sokourov et Turrell, jouent le rôle d'un confessionnal de l'homme contemporain, celui-ci se révélant trop nihiliste pour observer une croyance en ce qui autrefois semblait absolu, mais qui est encore

Ci- dessus : Images 1 et 2 - *Mère et fils,* Sokourov, 1996.
Ci-dessous : Images 3 - *Staker*, Tarkovski, 1979 ; 4 - *Wide Out*, Turrell - Chambres de recueillement.



[1] Andreï Tarkovski, cité par Antoine de Baecque, *in* : *Cahiers du cinéma*, Paris, 2002. p.11.

perdu dans son besoin inné de spiritualité. Les rigueurs et précisions avec lesquelles ces artistes exécutent leurs œuvres, contrastent avec la sensation parfois trompeuse d'interprétation *libre* des émotions. Quand nous nous mettons en condition de spectateurs de leurs œuvres, nous sommes aussi enfermés par la rigueur, enfermés dans des rêves et des chambres sans issue, dont le *tempo* est marqué par des lumières et des couleurs qui rebondissent contre les murs et surgissent du néant. Les actions de ces couleurs ne s'expliquent pas par la logique, elles semblent néanmoins être pensées et exécutées minutieusement. Cette contradiction entre l'exactitude et la sensation fait de ces œuvres des moments de solitude et de dépassement, probablement actionnés par tout un mal-être collectif.

« Cette altération, cette détérioration de la capacité naturelle de l'homme à penser et à sentir, cette rééducation dans l'esprit du nihilisme, l'homme moderne les fait de plus en plus passer pour un retour au naturel, pour une suppression de certaines entraves qu'on lui aurait prétendument mises ; en outre, à force de vouloir supprimer par grattage les empreintes des histoires dans l'âme, il la troue »[1].

V.5. Pour un (non) cadrage du temps entre le cinéma et la peinture

Dans l'univers des images de Sokourov, la rotation du temps et les couleurs sont consubstantiels. Dans ces images, naissent toujours conjointement le son et la couleur, comme s'il voulait nous rendre compte de la Genèse, « comme si chaque film reconstituait la scène primitive de l'humanité »[2]. La couleur tient un rôle à l'intérieur de ces images, qui va au-delà d'une simple référence à un monde pictural. Ces couleurs nous sautent aux yeux dés les premières secondes du film, et, au long de sa projection, apparaîtront inopinément, frayant, par un jeu de lumières et d'ombres, des passages temporels où les corps et l'espace semblent avalés ou emboîtés à l'intérieur du temps régi par la lumière, qui dépasse du cadre

[1] FLORENSKY, P. Paul, *op. cit.* p. 82.
[2] ROLLET, Sylvie, « Le spectre des images » *in* : *Cinéma action* n°123 – *Alexandre Sokurov,* Co- Dir. François Albera et Michel Estève, Corlet Publications, 2009, p.65.

de l'écran pour emboîter, à son tour, le spectateur. Qu'est donc cette lumière qui émane du rien et qui constitue un corpus de sa machine cinématographique ? Celle-ci actionne sur les images perdues, entre réalité et rêverie, un flou chromatique suspendu dans l'espace, dictant le temps des actions affectives. Ainsi est l'univers tarkovskien. La modulation des espaces met en relation avec la lumière les interventions au niveau de la couleur et les déformations de personnages ou d'objets dûes à l'utilisation de filtres spéciaux. Cette technique, ainsi que l'exploitation de différentes textures par le grain des pellicules, font partie intégrante d'une esthétique dont l'espace narratif est déconstruit au profit du sensible. Selon cet aspect, l'univers des films de Sokourov est, une fois de plus, proche de celui de Tarkovski, ils développent un regard critique sur l'humanisme qui entraîne la modernité, s'intéressant surtout à l'exil et à la spiritualité de l'homme.

Il est intéressant de noter qu'il refuse les allusions possibles de ses images à la tridimensionnalité dûe au « simulacre » de la réalité. Ces images ne sont pas disposées dans une perspective comme une toile peinte. La fidélité au paysage ou la réalité des images, sont souvent dépassées au profit d'une perception complètement affective du lieu et des choses. Dans son cinéma, Sokourov utilise des outils et des procédés, qui vont de l'artisanat aux moyens numériques, pour produire des prises de vue pleines de reflets et de réfractions, obtenant une belle poétique visuelle et des distorsions notables. Pour réussir l'effet souhaité, il va jusqu'à les peindre directement sur le décor (un comportement proche de la rigueur esthétique de Kurosawa pour son film *Dodes Kaden* 1970) pour le film *Mère et Fils* (1996).

Ces images, dans le cadre emblématique de la couleur, sont elles-mêmes un résidu semi-fluide, semi-réifié de la magie qui puise dans la couleur sa capacité unique à invoquer au cinéma tout ce qui n'est pas « réel ». « Disons seulement que la couleur, dont on finira peut-être par découvrir qu'elle est essentiellement un élément du non réalisme, contribue à rendre acceptable le passage à l'imaginaire et, par l'imaginaire même, à permettre la continuité à la reconstruction

« réaliste »… »[1]. Ce « réel », selon Bazin et Tarkovski[2], est déconsidéré par la manifestation de la couleur et n'est certainement pas rendu par cette allégorie jaunâtre de *Mère et fils*. Á l'intérieur de ce film, les images « anamorphosantes » attirent la perspective vers l'abyme intérieur mystérieux du spectateur, déverrouillant les panoramas, transférant l'étroit horizon hors du cadre. Nous nous gardons de toute comparaison directe à la peinture car, comme l'a bien défendu Bazin dans son texte « Cinéma et Peinture », les films sont eux-mêmes des œuvres et leur justification est autonome[3]. Ils ne peuvent guère être jugés par des références à la peinture mais par leurs propres histoires. Les œuvres de ces deux artistes se situent au cœur de cette *problématique* inouï. Elles ne se limitent pas à une recherche de nouvelles «picturalités» ou de « sculpturalités », approches, toutes les deux, banalisées chaque fois que les images échappent aux considérations classiques ou s'en réclament de nouvelles. Ce besoin de « cadrer », de définir leurs arts dépasse notre entendement ; plus que de l'art plastique ou du cinéma, c'est tout simplement de l'Art.

Pourtant, au premier chef, l'intérêt porté aux images produites par exemple par Sokourov, provient de ce qu'elles seraient relativement attachées à la notion de « peinture », sinon de « tableau ». Le rapport du tableau au cinéma est souvent conçu suivant des normes picturales classiques, au profit de systèmes des « phénomènes » (ayant une corrélation entre les deux phénomènes) par lesquels les processus d'approche ne vont pas tarder à faire penser à des vertus plastiques éprouvées dans la peinture. Cette attitude est particulièrement passionnante parce qu'elle introduit, généralement, les principes de l'art au cinéma. Selon un premier regard, cette proposition semble captivante, mais elle se limite à une proposition exploratoire inattendue dans la manière d'appréhender le cinéma en tant qu'œuvre d'art. Ce rapprochement spécifique des manifestations cinématographiques avec les médiums ordinaires de la peinture empêche l'art de redéfinir sa fonction, et le cinéma ses particularités en tant qu'art.

---

[1] BAZIN, André, *op. cit.* p.142.
[2] TARKOVSKI, Andreï*, op. cit.* 1989.
[3] BAZIN, André, *op. cit.*

Mère et fils (1996), œuvre profondément intimiste de Sokourov, développe la candeur de l'amour d'un fils pour sa génitrice. Mais, avant même la complaisance envers les deux personnages, on ressent d'emblée, l'imprégnation par une gamme de couleurs qui désarme les *a priori* d'analogisme pictural. Ce n'est pas de la peinture ou une simple citation de l'art du pinceau, mais de l'art de la nature et de la lumière qui, un jour, a aussi motivé les œuvres de Malevitch. Les œuvres de ce dernier dépassent le cadre de l'«abstraction monochromatique», Malevitch se voulant plutôt témoin d'une pensée orthodoxe par laquelle la nature et les phénomènes naturels font partie d'une citation suprême. De même, ses paysages ne sont pas un décor ou une limitation spatiale, mais un troisième individu vivant et mourant ; chez Sokourov, la nature respire et participe aux actions et aux sensations de l'homme[1]. La présence de l'humain parmi la grandeur du paysage n'a pas pour intention de valoriser un élément par rapport à l'autre, mais de les mettre à niveau d'égalité, de « nous rappeler d'où nous sommes venus et à qui nous appartenons »[2], soudant ainsi le lien de l'artiste avec la nature, tout en révélant le créateur à travers ses créations.

Ces images peuvent nous inciter à étendre ce texte à une analyse des rapports entre cinéma et peinture. Cependant, ces références sont déjà notamment explicites et ne collaborent en rien à notre approche. Ce qu'on peut voir dans le film n'est pas une simple citation picturale en forme d'image mouvante, mais plutôt un détachement de toute modalité formelle. Une courte visite des paysages de plaine russe fait vite comprendre que la *Taïga* et le salut de sa beauté sont par eux-mêmes déjà dramatiques. Nul besoin de se référer à des tableaux pour assimiler les paradigmes de sa beauté et de son isolation. Les impressions de couleurs qui occupent les cadres, ainsi que les peintures de Malevitch, n'ont pas de valeur absolue de matière physique, mais de la profondeur sensible. La *sensation* qu'elles libèrent, brûle les vestiges de formes dans les deux pôles : le statique et le mouvement. À ce stade, les longs plans statiques s'écoulent subtilement et le minimalisme du scénario est *absorbé* par l'omniprésence du coloris. À l'intérieur de ce passage, le temps prend une valeur plutôt relative et le rythme des images est

[1] Référence obtenue sur le site officiel de l'auteur : http://www.sokurov.spb.ru/
[2] *Ibid.*

emballé par les valeurs des couleurs, relativisées au profit des potentialités poétiques et de leur intervention sensorielle.

Dans le cinéma d'expérimentation, dans les salles de projection, le rideau inévitable du temps et de l'espace apparaît de plus en plus évident. Ce rideau du temps est devenu le point décisif, un pont que nous devons inévitablement franchir pour entrer dans une nouvelle circonstance, ayant laissé sur la berge tous les vêtements et les moyens historiques de la peinture. Le propre manifeste de Malevitch est un appel à l'épuration de tous ces *a priori* comparatifs de la peinture, pourquoi alors le rapporter à un art si profane et indépendant de lui-même que le cinéma en projection ? Pourquoi figer l'image alors que son sens habite dans le mouvement et le temps qui la cadence ? Nous croyons, avec Malevitch, que pour vivre et sentir intensément cette nouvelle ère de l'Art, il faut laisser tomber les impressions des traits de palette et de pinceau et toute expérience acquise dans la peinture, aussi forte et grande qu'elle ait été. Une fois distanciés, les ingrédients et le regard utilitaire nous rapprochent de la peinture habituelle du tableau en tant que limite de la créativité et de l'observation – unique bénéfice de l'observation phénoménale à partir des sources spontanées existantes dans les phénomènes projetés. La notion de peinture est alors éliminée au profit d'installations conceptuelles, créatrices d'images mystifiées. Il s'agit ainsi de renoncer à une vision cherchant à cadrer les manifestations, pour les ouvrir aux autres, multiples, qui exigent de leurs spectateurs une perception des cinq sens.

Pour Malevitch, comme dans *Mère et fils* (1996) par exemple, l'objet perd sa valeur matérielle. Le film est dissout dans l'énergie-excitation du non-figuratif, laissant seulement transparaître l'essence de l'être au mépris de la schématisation rationnelle[1]. La combinaison de *mouvements-ralentis* et de densité chromatique, dans les premières minutes du film, conduit l'observateur à un état de léthargie, une sorte de transe esthétique. Devant ce monde indolent et intense des expériences subtiles, on apprend facilement à s'étonner. Il nous arrive de tomber dans le piège de penser symboliquement, parce que les éléments et les phénomènes sont presque aussi immobiles que des signes. Mais on s'appuie sur l'ensemble des

[1] Principes du Suprématisme par Malevitch. *op. cit.*

événements en s'orientant par les enchaînements chromatiques qui infusent des temps sensoriels et nous emmènent jusqu'au bout du film. Nous pensons que l'ensemble de ces enchaînements produit une orientation sensorielle du temps au profit d'une non-synthèse par laquelle se fonde la durée.

Au sujet des fréquents rapprochements des images de *Mère et fils* avec les toiles de Caspar David Friedrich ou des références incontournables du cinéma à la peinture – concernant les oeuvres de Sokourov et Tarkovski – nous pourrions ajouter, inspirés par les écrits de Bazin sur le sujet, que tout cela, « c'est du cinéma », tout simplement. Le cinéma s'affirme par l'authenticité de la matière qui crée le film lui-même. « Ces films sont eux-mêmes des œuvres, leur justification est autonome. Il ne les faut point juger impérativement en référence à la peinture […] »[1].

[1] BAZIN, André, *op. cit.* p.191.

CHAPITRE VI

L'action des couleurs comme synchronisation des temps, ou comme mélodie (chromatique) du temps dans le plan filmique

VI. Le Chroma changeant qui fait glisser le temps dans le plan

Au long de ces derniers chapitres, nous avons cherché à structurer une pensée basée sur la fusion agencée par les manifestations couleur comme allongement des instants temporels et fusion des espaces observateur – œuvre. Cette dernière est la conséquence d'un regard de contemplation submergé par la « platitude » inversée de l'image, en respectant, bien que d'une façon non systématique, les principes esthétiques qui semblent être l'essence de notre corpus. La pensée directrice reste, bien évidemment, la particularité que présente la manifestation chromatique de produire des interférences avec la perception temporelle, par les sensations esthétiques qui font glisser le temps dans le plan**.** Conformément à notre point de vue, ces manifestations agencent « l'écoulement de temps dans un plan » au point d'atteindre un tel rythme, que le temps gouverne et s'écoule vers le tout qui compose l'œuvre[1]. D'autant plus que ce rythme se produit par la prolongation et la succession des manifestations chromatiques qui composent une certaine tension temporelle à l'intérieur des plans et des pièces, au point, sinon de substituer du moins de sous-estimer la perception du montage à l'intérieur des plans. Tarkovski, afin de définir le rythme comme un des principes fondamentaux de la composition, n'agrée pas l'idée de la division du rythme ou de la fragmentation du temps. Comme Bergson, il cherche dans son livre *Le temps scellé* à différencier le mouvement de la trajectoire pour expliquer son non-fractionnement, dans le but d'assurer une durée. Il reste évident que Tarkovski a cherché, avec ses moyens, à établir une notion de rythme bien distancié de l'idée de « cinéma d'attraction » défendue par Eisenstein. D'une certaine façon, il refuse

[1] TARKOVSKI, Andreï, « Sculpter le temps », *in* : *Le temps scellé*, *op. cit.*

toute pensée qui pourrait instrumentaliser et fractionner l'image cinématographique au profit d'une conception sémantique, dans le but de transformer les images en signes ou en symboles mobiles[1].

Eisenstein, à la différence de Tarkovski, a ouvertement travaillé la problématique de la couleur au cinéma au point de lui dédicacer plusieurs pages de réflexions et un film comme pour tester et «prouver» ses théories (*Ivan le Terrible, Seconde partie* – 1945). Il considérait chaque couleur comme un « thème » avec une autonomie de signification et d'action. Ces couleurs n'appartiennent pas aux objets. Elles sont, selon lui, des entités en soi, qui peuvent attribuer des sensations et des entendements bien précis selon leur apparition. Par exemple, la couleur rouge pourrait, selon l'auteur, suggérer le sang, le jaune la « terreur » par un ton obscur, peut également indiquer la vitesse par d'autres tons plus vifs, le noir l'annonciation de la mort, etc.[2]. Nous n'aborderons pas ses écrits ou son film dans les détails, mais il est important de souligner que, chez Eisenstein, la couleur fut reconnue comme un élément de synchronisation et que le contraste noir et blanc - couleur pourrait engendrer des opérations de montage. De ce fait, la couleur est reconnue non seulement comme une probable représentation, mais elle est en tant qu'elle-même un événement qui implique la continuité, la discontinuité, la rupture, l'agencement de modules[3].

Pour Tarkovski, l'agencement de continuité temporelle, d'où résulte le rythme, suit le principe de durée et de fluidité, alors que le montage « mécanique » d'Eisenstein poursuit celui de fusion artificielle par assemblage. Dans beaucoup des longs plans chez Tarkovski la continuité est assurée entre un passage chromatique et un autre. Néanmoins, à l'intérieur des plans continus, fourmillent des occasions où les manifestations chromatiques agencent également des ruptures. Nous nous attarderons sur ce contexte dans les pages suivantes, sur le sujet de la continuité dans le discontinu et sur les fissures des instants, suggérés par les éclats de couleurs, dans la continuité des plans ou des temps filmiques.

---

1 *Ibd.*
2 EISENTEIN, Sergei, *op. cit.*
3 DUBOIS, Philippe. *op. cit.* 1995.

Ces enchaînements de couleurs et de plans séquestrent le regard dans des espaces potentiellement labyrinthiques, où l'on se perd et où l'on retrouve les sensations qui actionnent les affectivités et la perception de temps. La notion de labyrinthe ici abordée – de même concernant sa trajectoire – est bâtie au sein de l'immatérialité des espaces imaginaires dans lequel le cinéma atteint son excellence d'Art des sensations.

VI.1. Transition d'espaces dans un temps continu. Temps continus dans des espaces discontinus

« Art du temps, le cinéma est aussi art de l'espace. Le traitement de l'espace dans les films de Sokourov est profondément original : picturalité dans la composition du plan, sensation d'enfermement dans l'enchaînement du plan, effet d'énigme ou de fantastique dans les suivis des lieux »[1].

Un labyrinthe des temps dessiné par des ombres et lumières.

La poétique spatiale dans laquelle s'inscrit notre corpus est construite par des modes d'articulations entre l'extérieur et l'intérieur à travers des processus d'enchaînement et d'« emboîtement », de la désolation et/ou de la désorientation dans des vides comblés de sens, qui nous installent à l'intérieur de processus labyrinthiques. D'autant plus que les récits spatiaux comme les chambres de Turrell *flirtent* directement avec la désorientation volontaire, les séquences tarkovskiennes créent un enfilement d'espaces, d'êtres et de plans dans un temps, emmenant le regard à l'intérieur de labyrinthes poétiques du « non-lieu ». C'est aussi le cas des codes d'espace-temps interposés de Sokourov, qui, en même temps, intriguent et désorientent le regard, mettant ce dernier en confession intime avec les personnages et l'espace. Cet événement est assuré par une performance génitrice qui fait du dedans et du dehors la source l'un de l'autre. Ces événements assurent une performance qui transforme des lieux en une sorte d'« utérus », où un élément est géré à l'intérieur de l'autre.

Certaines figures d'enfermement qui régissent presque la totalité des œuvres de James Turrell sont très proches de celles figurant dans les films de

[1] ANAUD, Diane, « Poétique de l'espace chez Sokourov » *in : op. cit.* 2009.

Sokourov et de Tarkovski. Cette esthétique d'enfermement crée une performance avec la salle de projection, produisant des espaces embryonnaires et cryptiques. Cet enfermement est souvent comblé par la couleur ; celle-ci produit à sa façon des vides qui marquent le glissement du temps entre les espaces parcourus et ouvrent une vacuité par ces interstices, évoquant des voyages possibles au-delà du temps, mais on se rend vite compte que ce voyage fait partie du circuit en spirale d'un labyrinthe. Comme les personnages, les spectateurs sont insérés dans un monde, dont l'évasion vers une appréciation immatérielle des limites imposées est fort probablement une des principales thématiques. À l'intérieur de ces œuvres, nous sommes toujours passagers : d'un rêve, d'une navette, d'une voiture, d'un train, d'un paysage, perpétuellement en mouvement, c'est peut-être pour dû à ce fait, d'ailleurs, que les mouvements dans certains plans semblent si longs ou amortis. Formés de chambres, de couloirs et de passages, ces labyrinthes sont surtout constitués par le temps incertain et diffus, où le présent se lie brusquement au passé, réveillant la conscience en même temps qu'ils provoquent une sorte d'amnésie temporelle par une forme d'anesthésie sensorielle.

L'Art cinématographique a comme particularité, peut-être la plus gracieuse, de transposer le temps à l'intérieur d'espaces multiples. Le parcours labyrinthique de certaines œuvres marque une des principales caractéristiques de cette spatialité temporalisée. Pour l'exploiter, nous privilégierons les œuvres qui énoncent les contraintes de cette forme d'expression cinématographique. Nous privilégierons la poétique à la forme, aussi bien que le temps à l'espace. Autrement dit, plutôt qu'illustrer, nous chercherons à pousser la notion de labyrinthe à sa limite, au-delà de sa représentation « archétypale ». En effet, le cinéma n'a jamais cessé de faire évoluer son concept et, avec lui, notre imaginaire.

La Zone dans *Stalker* (1979), de Tarkovski, dont le caractère labyrinthique est encore renforcé par la complexité des mouvements chromatiques, est filmée selon la philosophie *tarkovskienne « des longs plans versus le montage »*. Dans cet espace, l'action du temps est à la fois diffuse et omniprésente, et la notion de mouvement est tout aussi ambigüe ; pendant que les personnages traversent la *Zone*, ils sont à la fois traversés par la *Zone* et l'un vit l'autre dans la même équivalence d'intensité. Ce trajet n'est guère jalonné de moins de poésie que la

spatialité n'est affectée par les trajectoires temporelles des manifestations chromatiques.

Dans ce film, *La Zone* n'est pas simplement un espace vide au bout duquel se trouve la « chambre des désirs », mais un chemin parcouru, vécu, senti et surtout à entendre, car elle est un endroit vivant, lieu de pèlerinage et de consternation. Néanmoins, nous comprenons qu'elle est une incarnation de la problématique de la foi, un lieu qui n'a de sens que pour celui qui l'en investit d'un : on croit à la *Zone* ou on n'y croit pas. Ce pourrait n'être qu'un simple paysage abandonné, aussi bien qu'un éventuel territoire magique pour celui, comme le Stalker, qui non seulement y croit, mais encore cherche vitalement à y convertir les autres. Son besoin de convertir est existentiel, comme si l'incrédulité des autres risquait de mettre en danger sa propre foi.

Pour atteindre la chambre, les trois personnages qui représentent l'incarnation ironique de l'Art, de la Science dure et pragmatique, et la folie de la croyance, marchent dans l'inconnu. Deux d'entre eux ignorent complètement la profondeur de la signification de ce lieu, de marcher dans cet espace vidé de son histoire et repeuplé par les fantasmes du désir. Chaque étape, chaque chambre, chaque extrémité de couloir se révélera jusqu'au bout comme une connexion d'étapes à franchir, ces êtres fictifs n'étant que le prolongement d'humanité par le concept de la nature humaine. La prédilection « particulière » de ce cinéma se matérialise par l'arpentement des espaces de recueillement, où résonne l'écho du « tourment universel » à la fois individuel et collectif.

Le Stalker*,* unique connaisseur du chemin à parcourir, professe la *Zone* comme étant quelque chose à sentir et comme un chemin initiatique, un lieu assez vaste pour chercher en vain, mais assez restreint pour empêcher la fuite de la pensée. Le *Stalker*, singulier parmi les autres, est un arpenteur de ce lieu qui suit son destin. La marche ne semble pas avoir de fin, la faculté du temps s'est vite effacée, le temps réel de la marche n'a plus rien à voir avec le temps vraisemblablement écoulé. Les trois protagonistes remettent en question leur propre essence et sont en même temps éprouvés par une marche sans fin dans une apparente absence de tout souffle. L'objet de ce pèlerinage n'est pas uniquement sa destination, mais des destins à accomplir. Pour ne pas tourner en rond, il faut

avoir la foi ou il faut la trouver sans le savoir ou en le sachant trop bien, on ne le sait pas.

Le lieu de cette marche lente est un endroit de passage gigantesque où la nature reprend sa place, mais garde encore les témoignages du passage de l'homme, un grand espace occupé par des couleurs débordantes et des passages monochromes. On peut comprendre que *la Zone* est un espace vivant qui soumet à ceux qui y passent l'autoréflexion. Les plans de Tarkovski, qui cherche à chaque fois à renaître par la création artistique, sont développés par des traits spatiaux communs, dont la sensation d'enfermement par l'enchaînement des couloirs et des endroits vides en transformation. Le tracé temporel, qui garde la sensation d'un seul et long plan d'une séquence à l'autre, accorde un ton fantastique au lieu, lui octroyant une atemporalité rassurante. Il est vain que le spectateur se perde dans la recherche de la compréhension de l'énigme de cet espace, car la notion de ce labyrinthe est intime à celui qui le traverse. De plus, cet espace n'est pas tout à fait vide ou vidé, chaque passage est rempli par des couleurs aux tons monochromatiques ou polysaturés. Le spectateur se laisse gouverner par la poétique de ces espaces sans plus chercher, c'est à partir de là qu'il pourra déchiffrer intuitivement à quoi prétend l'écoulement de ce temps infiniment étendu entre ces espaces d'épuration.

À cet effet, la niche à laquelle l'enchantement de la couleur est relégué par Tarkovski reste étroite ; d'autant plus si l'on regarde la place que cet élément paraît occuper, exclusivement dans ces images, comme un effet spontané en vertu d'une œuvre poétique. Ces couleurs y sont abondantes, fluides, harmonieuses, délicates mais toujours aux tons effacés, désuets et pour ainsi dire exsangues. Parfois, on se demande si elles existent vraiment ou si elles ne sont que des « mirages » chromatiques. Ces sensations proviennent de la force autonome que les couleurs exercent sur l'inconscient esthétique du spectateur. De toute façon, n'y aurait-il pas quelque chose d'indéniable entre la fluidité du temps et l'écoulement de ces effets chromatiques, qui saturent surfaces et atmosphères, coupant et reliant des plans dans des espaces vides et labyrinthiques ?

La réflexion ci-dessus peut sans doute paraître incongrue ; mais son impropriété tient peut-être d'avantage à la particularité et l'efficacité dont dispose

toute la création plastique dans les films de Tarkovski. Cette efficacité, dont disposent certaines de ses figurations plastiques, met en valeur une réelle disproportion de *crée-action* entre poétique et poète. Il serait vain de poursuivre cette constatation, qui peut s'avérer parfois inutile à ce passage. Mais elle permet de bien souligner combien l'œuvre de ce cinéaste est habitée par la couleur, non comme fantôme purement décoratif, mais comme action plastique dont la dimension et le ressort sont proprement rythmiques.

À l'intérieur de la *Zone,* une force élémentaire travaille cet espace et semble commander son esthétisme, qui révèle plusieurs possibilités de temps, comme un filtre purifiant qui élimine tout ce qui fait référence à la matière. L'*animation* chromatique souffle le temps et dessine les parcours, camouflant l'extérieur derrière les murs, devenant une sorte de cocon souterrain à l'univers immatériel du sensible. Cette puissance « souterraine » du lieu n'a pas échappé à Diane Arnaud dans son observation des plongées de lumière et d'ombre dans l'espace *sokourovien.* Elle observe que ces films abordent avec une considérable sensibilité le rapport profond entre la poésie du clair-obscur et les teintes colorisées qui matérialisent, même de façon ineffable, les espaces à partir d'emboîtement ou de parcours labyrinthiques[1]. Nous voudrions accéder à la compréhension de ces rapports, en abordant ici la structure latente de certains passages dans les œuvres de notre corpus, en mettant en évidence ce qui semble en être un des principaux *effets,* ce dernier terme soulignant mieux le caractère dynamique, générateur de ce que la couleur désigne. Peut-être estimera-t-on que la plupart des films, du seul fait de leur découpage en plans, évoquent certainement une sorte de labyrinthe mobile. Les gestes, les décors et même les situations s'ajoutent les uns aux autres, marquant des séparations et des coupures par le changement d'angle[2]. Néanmoins, c'est dans la longueur des plans fixes ou dans leur absence que les couleurs – à fleur de peau de l'image – donnent vie aux « hantises de l'âme humaine » et interfèrent en faveur d'une vision singulière des labyrinthes qui reflètent la profondeur, différemment de la troisième dimension.

---

[1] ARNAUD, Diane. *op. cit.*
[2] KRÁL, Petr, « Le film comme labyrinthe » *in :* Revue *Pispositif n° 256*, juin 1982, p. 29-33.

Dans les plans extérieurs de *Mère et fils* de Sokourov, le paysage est filmé comme un lieu clos ou une crypte qui s'ouvre vers l'extérieur par des fissures[1]. La couleur et les ombres, à travers l'ordre illogique de leur projection et le mystère de leur parcours, séduisent toujours le regard. À l'intérieur de ces plans, le regard est témoin d'un espace où « l'amour et la mort s'embrassent sur la bouche ». Le corps mourant de la mère reflète les ombrages de feuilles jaunies sur les arbres, dans les bras de son fils. Ce corps parcourt le labyrinthe en agonisant. Le paysage délavé est surplombé par un ciel nuageux et obscur, conférant à l'atmosphère un aspect nuageux, granuleux, poussiéreux. Les arbres, habillés d'un vert-jaune longiligne, contrastent avec le fond et tracent des lignes verticales qui rivalisent avec les lignes horizontales des herbes, lesquelles, par leur absence, dessinent des sentiers sinueux dans le paysage. Les couleurs y semblent libres, flottantes et en perpétuel mouvement. Ces manifestations accordent de la mobilité au cadre, malgré l'immobilité apparente du paysage. Dans un des longs plans qui montre la prairie, la couleur dorée-jaunâtre des herbes flotte et danse sur une ligne diagonale montante, rendant une impression de durée interminable au plan. L'étendue de ces couleurs est l'unique élément qui témoigne du passage temporel du déplacement cérémonial du fils et de sa mère. Les signes du temps sont ceux rythmés par les changements de luminosité et par les couleurs qui transfigurent le paysage. L'ombre et la lumière cernent une dimension temporelle transposant le deuil en simulacre, ou révélant la vie par des éclats de lumières, iconostase dont le visible embrasse la dimension infinie du temps et de l'espace, ici ineffable. Ce même dialogue ambivalent se prolonge par la relation mère – fils : en même temps que l'une est figée et mourante, l'autre, vigoureux, suit son long chemin dans une dynamique perpétuelle.

Mère et fils, Sokourov, 1996.
Les nuages obscures et les tons saturés enferment les grand plans ouverts dans une boîte chromatique et déformée.

[1] Expression derridienne mise à jour par Arnaud. *op. cit.*
- Le passage du clair vers l'obscur dans les images de Sokourov corrobore la persistance de l'association de parcours solitaire-labyrinthe. Si l'impression du dehors dans ses films semble parfois fantastique, le dedans est encore plus extraordinaire, quand on parcourt les chambres.

Ce parcours sert d'invitation qui vaut pour l'œuvre entière et ne s'adresse pas seulement au personnage, mais surtout au spectateur, parcours à l'intérieur duquel celui-ci viendra, dans le recueil, à l'ombre de la désolation, se pencher. Le labyrinthe figuré que cette œuvre nous propose, par le récit successif des chemins, va correspondre à bien d'autres images de Sokourov. Il est vraisemblablement, en effet, un des motifs fondamentaux de l'œuvre cinématographique du réalisateur. Sa version la plus fréquente du labyrinthe, est insérée par des immersions structurantes d'une couleur dans l'autre, comme dans *Second cercle* et *Le jour de l'éclipse,* où chaque personnage a un parcours solitaire entre le clair et l'obscur face à la mort, nécessaire au recommencement, révélant ainsi sa trajectoire dédaléenne[1]. Mario Maurin l'a bien remarqué dans sa lecture de Karl Kerényi sur la place mythique du labyrinthe dans les cultures primitives[2] ; le labyrinthe et la spirale n'expriment rien d'autre que l'infinitude de la vie au sein de la mort, selon le double aspect bénéfique et destructif. À travers la mort, la vie prend sa revanche, car la vie triomphe de la mort, alors que l'individu se réintègre au sort commun, qui est l'acceptation de sa péremption. À ce sujet, Diane Arnaud remarque que « les films de chambre de Sokourov recomposent les blocs d'une durée en mouvement en insérant, entre les plans de tournage, des images fixes d'antan qui renvoient au temps diégétique des récits tournés vers le passé »[3]. Le noir exerce à ce stade sa fonction filmique d'espacement et d'enfermement, et les rayons de lumières ont l'opportunité de révéler la vie, en éclairant « subrepticement » la texture obscure des labyrinthes.

---

[1] R. Macksey, « The Artist in the labyrinth: Design or Dasein » *in* : *Modern Language Notes* Vol. 77, No. 3, French Issue , 1962, p. 239-256, source: jstor.org, (le 30/11/2010).

[2] MAURIN, Mario, *Henri de Régnier et Le Labyrinthe,* MLN, Vol. 78, No. 3, French Issue, 1963, source: jstor.org, le 30/11/2010.
L'auteur cite les études de Karl Kerényi : *So führt uns das Labyrinth unserer Untersuchungen immer zu derselben entfaltungsfähigen Idee (in dieser Hinsicht könnte sie auch 'knospenhaft' genannt werden) rum gelebten Urbild der Totalität 'Leben-Tod '.*

[3] ARNAUD, Diane, *op. cit.* p. 89.

Les passages du clair vers l'obscur dans ces plans corroborent la persistance de l'association de parcours solitaires et labyrinthiques. Si l'impression du dehors semble parfois fantastique, le dedans est encore plus extraordinaire. Ces espaces comblés de vides, galeries nues, spirales chromatiques enfermées en des détours intérieurs rappellent les chambres de Turrell. Ces labyrinthes chromatiques sont à la fois d'inextricables déserts et des chambres de rassemblement. Collaborant à une des visions les plus classiques du labyrinthe qu'est la traversée en solitaire, l'être est mis en place, ici, dans des lieux clos, chambres de souvenir dans lesquelles se fait et se défait l'union du corps et de l'esprit avec les espaces internes et externes[1]. Il est à noter que ces passages chromatiques unissent avec une souplesse plus significative les variantes privilégiées du labyrinthe, par l'effet spiral suggéré par la vacuité chromatique du lieu. La version la plus fréquente de labyrinthe chez ces auteurs se caractérise plus souvent par une architecture close et souterraine, plutôt que par la vision classique d'un labyrinthe placé à ciel ouvert. Dans cette dernière, on pourrait placer certains plans de *Sauve et protège* (1989), dans lequel l'héroïne et le spectateur se sentent souvent perdus dans des espaces découverts, comme par exemple celui de la chambre à coucher qui ne possède pas de toit, où les couleurs animées par le vent balayent l'inertie d'un corps qui se coiffe devant le miroir. Nonobstant, « Faut-il rappeler aussi que le labyrinthe de Crète était, non pas une construction à ciel ouvert, mais bien un palais ? »[2].

Ces plans peuvent parfois ressembler à la version plus fréquente du labyrinthe, ce dernier est assez souvent marqué par la solitude du trajet entre couloirs et chambres inter-reliées par le vide, celui-ci conduisant le visiteur à un stage de réflexion sur soi-même. À l'intérieur de ces labyrinthes, la couleur joue le rôle de fil conducteur du temps perdu dans la trajectoire de son mouvement, gardant le rythme malgré la lenteur ou l'immobilité dans les plans qui figent le regard.

---

1 ARNAUD, Diane, *op. cit.*
2 MAURIN, Mario, *op. cit*, p. 4.

Le Miroir, Tarkovski, 1974.
– Premier plan…

Ce dernier est rythmiquement orienté par les couleurs qui s'enchaînent et changent son rapport affectif avec l'espace. L'action engendrée par ces manifestations chromatiques est une action de connexion entre espaces, qui garde une certaine linéarité du temps. Tous les plans semblent faire partie d'un seul plan continu, sans morcellement, sans fissure, sans rupture. Une autre caractéristique également attribuée au labyrinthe et que l'on peut retrouver dans notre corpus, est la connexion des chemins qui amène souvent les spectateurs et les personnages vers des espaces spéculaires. Ainsi nous apparaît le parcours de ceux qui y cheminent : Sans que personne ne l'accompagnât, un jeune garçon, dans un temps quelconque des souvenirs du protagoniste, dans son film *Le Miroir* (1974), se dirigea de la porte vers l'intérieur d'une maison, il marcha vers un espace comblé d'ombre et de lumière. Le trajet, long de quelques minutes, se compliquait d'un entrecroisement du blanc et du noir, qui tintait et révélait l'espace à sa juste mesure. Les pas du jeune garçon jonglaient avec le noir en cherchant la lumière qui s'allonge sur le pavage en bois (1er plan). Ce jeu de contraste entre couleurs créait une mosaïque de galeries. La lumière rentrait en diagonale par la fenêtre et les interstices entre les planches du mur. Le vent mettait cette lumière en mouvement par l'intermède d'un ballet chorégraphié, exécuté par les draps blancs pendus dans un espace en liaison avec le salon (2nd plan). Ces derniers révélaient, par le diaphane de leur texture, le chemin à parcourir. Le spectateur suit des yeux le chemin par l'intermédiaire de la caméra témoin, il suit la trajectoire de la lumière en mouvement et s'arrête devant un miroir placé au coin du salon. Le jeune garçon, toujours avec une carafe transparente remplie de lait entre ses mains, vient s'interposer entre la caméra et le miroir. Il ne se contemple pas, devant la glace, ses yeux semblent plutôt regarder le spectateur qui le confronte à l'*imago* par l'intermédiaire de celui-ci.

Voici un autre passage de *Le Miroir :*

Au sursaut d'un rêve, le jeune garçon se réveille et s'assied sur le lit, d'où il sort après quelques secondes d'excitation, mais cette fois-ci le regard spectateur de la caméra parcourt sa propre trajectoire, passant d'une pièce à l'autre par l'intermédiaire du montage (3ième plan). C'est le jeu de clair-obscur, lumière et ombre qui assurent le continu entre un espace et l'autre. Dans la chambre d'à coté, un homme aide l'héroïne à se laver les cheveux, les deux corps sont détachés de la pénombre par une lumière unique et directe (4ième plan). Le jet d'eau, qui coule sur la tête de la femme, précède la chute d'eau qui démantèlera le plafond, celui-ci tombera en débris, mélangé à l'eau dans un flux capricieusement ralenti, créant des éclats de clair-obscur (5ième plan). À travers la projection et le regard témoin de la caméra, la spatialité de cette pièce s'élargit vers la salle de projection et le spectateur se retrouve à l'intérieur de l'événement. Le regard-caméra suit l'héroïne, engendrant son propre parcours, passant à travers des murs, soit couverts de mousse d'où l'eau coule lentement, soit couverts de miroirs (6ième et 7ièmeplan). Cette caméra vient retrouver la femme, qui se lavait les cheveux, dans une autre pièce où elle fait face à son visage vieilli, réfléchi sur une des glaces embuées (8ième plan). Une fois de plus la question de qui regarde et qui est le regardé nous vient à l'esprit. Revêtus de miroirs et de mousse sur lesquels l'eau, élément selon la définition de Merleau-Ponty « sirupeux et miroitant »[1], fait son chemin, cette chambre devient un espace où le « *non-corps* » devient voyant et visible. Où celui qui regarde toutes les choses, peut aussi se regarder et, « reconnaître dans ce qu'il voit alors à l'"autre côté" de sa puissance voyante, il se voit voyant et se touche touchant, il est visible et sensible pour soi-même »[2].

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.
– Second plan.

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard, Folio essais, 1964.
[2] MERLEAU-PONTY, *op.cit.* p.18.

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.
– troisième plan.

Dans ces plans les décors miroitant « dessinent » une perspective inversée de manière à ce que les personnages éloignés par la caméra semblent rapetisser.

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.
– Quatrième plan…

Ci-dessus : Cinquième plan…

Ci-dessous : Sixième plan…

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.

Ci-dessus : Septième plan…

Ci-dessous : Huitième plan…

Le *Miroir*, Tarkovski, 1974.

Dans la scène suivante, qui se situe dans un autre temps du songe, le rêveur se réveille : dans cette pièce, la gamme de couleurs, comme sur un cercle chromatique de Gœthe, se condense et se réchauffe au fur et à mesure que le regard témoin-caméra exécute un panoramique sur la chambre. Elle avance ensuite, en *traveling*, dans un couloir où des portes sont alignées les unes devant les autres, révélant un labyrinthe horizontal. Les murs, d'une chambre à l'autre, se chargent de garder le lien chromatique ascendant. Dans la dernière pièce du parcours, les murs ont cependant une action de miroir, les couleurs ainsi réfractées restent multiples et ternes, résultant d'un mélange de différentes couleurs atmosphériques venues de l'extérieur, en particulier par les fenêtres, et de l'intérieur. L'impression est d'être à l'intérieur d'un palais des glaces, rôle assuré par les murs, planchers et fenêtres, comme ceux exhibés au début du XX^{ème} siècle dans certains cabinets de curiosités ou dans les fêtes foraines. Cette salle de « miroirs », dans laquelle aboutit le dédale de couloirs et de coloris, ressemble fort à « la pièce en rotonde éclairée, à travers les parois vertueuses, d'une lumière diffuse » nommée *Corner Shallow space*[1], où les visiteurs de l'œuvre sont accueillis et où le regard contemplatif se retrouve à l'intérieur du champ esthétique, à la fois vu et voyant.

Par trois fois consécutives, le labyrinthe conduit à la salle des miroirs. Comment le comprendre autrement qu'un lieu où l'on parvient enfin à la connaissance et à l'intégration de soi ? Même si nous ne cherchons pas des symbolismes, celui-ci nous paraît évident. Cette sensation de contemplation « intérieure » se ressent et se confirme plan après plan. Malgré l'inscription spatiale de l'habitacle enfermé dans le souvenir, le montage n'arrive pas à imposer la

[1] *Shallow Space Construction*, James Turrell, 1968-1969.
– Ces pièces, dans une première approche, ne semblent être que des « cubes » de lumière dans lesquels le regard est cadré par les angles des murs. Dès lors, les salles s'allongent et entraînent les visiteurs dans un labyrinthe où chacun peut potentiellement mettre en question l'assise qui constitue sa relation avec le réel.

configuration décalée où le déploiement spatial change l'horizon du temps. Les segments chromatiques, à leur tour, assurent une unité entre les successions d'images et les espaces assemblés par le montage, et actionnent l'enchaînement de quelques segments de lieux extraordinairement exécutés dans la longueur du plan. Le suivi de ces trajectoires et la réflexion des images assemblées dans un segment chromatique, présagent un enfermement du terrain fonctionnel. Par conséquent, le temps devient prisonnier de cet espace malgré sa fluidité, il tourne en boucle *« spiraliptique »*. La structure filmique se perçoit dans cet effet, comme un enfermement agencé par le montage des plans, des passages de couloir, des portes, pour aboutir à des chambres closes. La couleur, qui apparaît comme élément esthétique fluctuant, tient la mission de créer un espace unique et continu.

VI.2. Coordination et tension chromatique, Hybridation et métissage couleur, le montage comme conséquence.

Lorsqu'une couleur succède à une autre, favorisant un effet insolite et mouvant, ne dirait-on pas qu'il s'agit d'un exemple pertinemment esthétique d'un moment où l'enchaînement chromatique suggère le montage ? Jusqu'ici, nous avons pu comprendre que les couleurs du cinéma de Tarkovski et de Sokourov ne sont pas que des histoires de citation de couleurs à travers la lumière, mais plutôt des tentatives d'y filmer le mouvement inexistant à la caméra. Ces couleurs viennent à nos yeux comme un enchaînement et se retirent aussi énigmatiquement que leur arrivée. Leur puissance se concentre exactement dans leur pouvoir d'apparition et de disparition.

C'est principalement parce que nous avons souvent entendu que « le cinéma est avant tout un art du montage » que cette question nous motive encore un peu plus[1]. Toutefois le sens de montage ici abordé risque de déplaire à celui qui considère le montage cinématographique au sens strict et machinal du terme, coupure et collage. Comme s'il y avait bien évidement un style unique et précis de

[1] Pour Bazin, et pour nous, cette expression ne paraît pas être en définitive celle qui définit le mieux le rapport entre cinéma et montage. Au cinéma, certains effets d'enchaînement et d'organisation de plans ne doivent rien *essentiellement* au « montage, dont on nous répète si souvent qu'il est l'essence du cinéma […] ». BAZIN, *op. cit.* 2002, p. 55.

produire des montages au cinéma… Bien qu'il existe des définitions, plus au moins élargies, sur les différents styles de montage – comme a essayé de le démontrer Deleuze dans son livre *Image et mouvement*[1] – l'unique plan-séquence de *L'Arche Russe* (2002) est un des exemples où le montage et les termes « coupure » et « collage » ne sont pas tout à fait synonymes, ni des actions complémentaires l'une de l'autre dans l'art de faire du cinéma.

Tourné au Musée de l'Ermitage, « haut lieu de la gloire Russe pendant la Russie tsariste », le film entier est réalisé avec une caméra haute-résolution – conduite par le cadreur Tilman Buettner muni d'une *Steady Cam* – caméra montée sur un appareil qui sert à la stabiliser lors d'un *travelling* - qui enregistre le tout en une seule prise, c'est-à-dire près d'une heure trente. « Ce qui fait de « *L'Arche Russe* la plus longue séquence de l'histoire du cinéma […]. La caméra accompagne les personnages à travers les étapes importantes de la période tsariste, depuis la proclamation de l'Empire par Pierre le Grand au début du XVIII[ème] siècle jusqu'au dernier bal donné par le tsar Nicolas II en 1913 »[2].

Pendant toute la longueur du film, aucune coupure n'intervient entre le début et la fin. Néanmoins, il serait incorrect d'affirmer que ce plan, entièrement tourné dans l'Ermitage et constitué d'une seule prise, n'est pas doté d'un montage. Car, à l'intérieur de cet « *Omnitudo* », qui englobe le tout sur un seul et même plan, nous sommes spectateurs de plusieurs plans dans un seul plan. Sans coupure[3], Sokourov réussit à agencer un montage par l'enchaînement et par l'emboîtement d'interstices d'un regard dans l'autre, en emboîtant l'œil du spectateur dans le regard des peintres, des sculptures, du corps de ballet. Les montages sont aussi produits par les passages de couloirs et de portes, par les arrivées et départs de

---

1 DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2002.

2 KUJUNDZIC, Dragan « Après « L'après » : Le mal d'archive d'Alexander Sokourov », *in :Labyrinthe*, n° 19 | 2004, p. 4, mis en ligne le 18 juin 2008. URL : http://labyrinthe.revues.org/index239.html. Consulté le 16/03/2010.

3 Certains considèrent que : « Le film en une seule prise (possible techniquement uniquement grâce à la vidéo) se modèle d'après l'histoire en ce qu'il ne peut y avoir ni montage, ni coupure, ni raccord, ni changement, ni addition, ni soustraction, ni superposition. [..]* ». D'autres s'accordent que *l'Arche Russe* mérite l'appellation d'œuvre cinématographique, car il a été transposé sur pellicule, selon les règles techniques nécessaires à sa projection et visualisation en salle, quels que soient les débats sur la technique de prise de vue (KUJUNDZIC, Dragan, *op. cit.*).

* Note de Deborah Levitt, à propos du film L'*Arche Russe* (2002) de Sokourov, partagée et citée par KUJUNDZIC, Dragan, *op. cit.*

figurants, par le regard des entre-portes, par les allers et retours vers les fenêtres, par les arrivées et départs des lumières et enfin par les descentes et montées des escaliers. Toutefois, il y aurait encore d'autres possibilités de montages par « l'enchaînement-emboîtement » dans les œuvres de Sokourov et Tarkovski, même s'ils ont pris le parti, dans leurs esthétiques, de ne pas recourir aux effets de montage en tant qu'événement d'illusion. Il suffit d'observer que la longueur de leurs plans est fragmentée et remontée dans la continuité du temps par l'arrivée et le départ des gammes ou tons chromatiques, pour s'apercevoir que l'effet de montage s'opère plus fréquemment par leurs sensations esthétiques. Ce montage spontané du chromatisme ne porte pas uniquement de remarque sur la forme, mais aussi sur la nature du récit ou, plus exactement, sur certaines interdépendances entre le temps et la forme. Dans *L'Arche russe*, le montage est révélé par la compréhension de la composition des images, qui conduisent les étapes à un ensemble fermé du film au film comme ensemble fermé[1]. D'un autre côté – et pas nécessairement dans un sens opposé, dans le cas des effets chromatiques – il faut remplacer l'idée d'un ensemble par des ensembles formés par la continuité d'une couleur « homogène » entre les plans ou les alternances de couleurs dans un seul plan, qui créent un seul univers ou une unité de plans.

L'A*rche Russe,* Sokourov, 2002.

Il n'est pas vraiment indispensable ici de revenir à tous les discernements sur le montage au cinéma, pour prétendre qu'il existe des types et problématiques multiples autour de ce concept. Pourtant, il se présente comme une opportunité convenable pour penser ce que les sensations de montage citées ici, concernant l'enchaînement chromatique, ont de spécifique ou de caractéristique dans le domaine. Concernant le cinéma dit « classique », Deleuze, dans son livre *L'image mouvement,* notamment basé sur les classifications proposées par Bazin[2],

[1] HÊME DE LA COTTE, Suzanna. *Deleuze, philosophe et cinéma.* L'Harmattan, 2001.
[2] BAZIN, André, *op. cit.* 2002.

commente quatre grands styles de montage *:* le montage *organique* du cinéma étasunien – selon lui le chef de file de ce type de montage serait Griffith (« montage parallèle ») ; le second type classé est le montage *dialectique soviétique* représenté par Eisenstein (« montage attraction ») ; le troisième cité est le montage *quantitatif-psychique* de l'école française représenté par Gance (« montage accéléré ») ; et finalement le quatrième type, le montage e*xpressionniste* de l'école allemande dont les plus grands réalisateurs sont cités sans établir une hiérarchie. Voilà les différents types de montage repérés dans *L'image mouvement*[1]. Ils ont pour caractéristiques communes d'être pensés dans un rapport de style dans l'image cinématographique. Mais c'est dans sa deuxième partie sur le cinéma, *L'image temps*[2], que Deleuze conduit une réflexion sur le montage qu'il est intéressant de rapporter au niveau du *Dehors* et de *L'image pensée.* Le cinéma de *L'image temps* a une fonction bien différente de celui de *L'image mouvement*, car il ne cherche pas à créer un «enchaînement» logique des images. Au contraire, il fonctionnerait par « *ré-enchaînement* ». En fait, jusqu'à la rupture proposée par le cinéma dit « moderne » entre le schéma « sensori-moteur » et le cinéma dit « classique », « les coupures et les ruptures, au cinéma ont toujours formé la puissance du continu »[3].

La référence des concepts du *Dehors* et de *L'image pensée* devient intéressante, non parce qu'elle rompt avec une possible conception *classique* de l'action et /ou du concept du montage*,* mais parce qu'elle leur ouvre un exercice de la pensée. Le propre concept du *Dehors* ne poserait-il pas un problème à l'idée d'*emboîtement* sur lequel nous avons fondé l'analyse de toute cette partie ? À vrai dire, ce n'est pas nécessairement incontestable, car la notion d'*emboîtement* est exactement la jonction du dedans et du dehors, comme c'est le cas de l'image projetée et de l'assistance, celle-ci étant le dehors et l'intime absolu, un dedans le plus profond[1] de l'image. Le spectateur n'est pas là dans le but d'accorder

L'A*rche Russe,* Sokourov, 2002.
Passage des « plans » chromatiques dans le « plan » unitaire dans lequel le film est prétendument constitué.

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2002.
[2] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2006.
[3] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2002 p. 236.

uniquement un sens à l'œuvre ou au montage, mais pour se constituer partie de la pensée de l'œuvre.

À cette mention, il convient d'ajouter l'impossibilité de *marier* chaque style de montage à un type déjà prédéfini, principalement parce qu'il s'agit ici d'aborder le montage en tant que conséquence. Les effets de montage, dans ce cas, sont aussi multiples que les manifestations qui les actionnent. Les couleurs dans les projections semblent sortir de nulle part, dans les cadres, pour provoquer chez le spectateur l'exercice du voir inconscient, soit par les sensations, soit pas les affections. Ces arrivées de couleurs, pendant la projection n'ont ni commencement ni fin, elles arrivent du rien et y retournent aussitôt. Néanmoins, leurs enchaînements, entre plans ou dans un même plan continu, renvoient les actions vers l'extérieur, qui complète l'ensemble, fermant la boucle entre *percepts et sensations*. Comme il ne peut pas y avoir non plus de plan d'immanence sans concepts, ni de concepts sans le préalable de l'immanence. Il est donc bon de réfléchir sur ce qui est à la fois dans la pensée et en dehors de la pensée[2]. Dans son étude sur Deleuze, concernant la philosophie et le cinéma, Suzanna Hême de Lacotte observe que, pour lui, « le plan d'immanence est l'image de la pensée et qu'il "est à la fois ce qui doit être pensé, et ce qui ne peut pas être pensé". L'immanence est la condition de toute pensée, c'est ce qui donne consistance au chaos »[3]. Elle poursuit :

« Le cinéma crée en nous la possibilité de penser, il nous en donne l'occasion, il met notre pensée en branle. C'est ce que Deleuze appelle *noochoc*. Le cinéma est donc un art particulier, différent des autres arts. L'image porte en elle le mouvement, ce même mouvement propre à la pensée. Dans l'art pictural par exemple, les images sont immobiles, c'est l'esprit qui doit faire l'effort de les rendre mobiles (on pourrait se demander pourquoi rendre les images mobiles à tout prix ? À moins de penser avec Bergson qu'une image est par définition mobile …mais dans ce cas, si l'image est déjà mobile, à quoi bon lui rajouter du

---

[1] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie,* Paris, Éditions de Minuit, 2005.
[2] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *op. cit.*
[3] DE LACOTTE, Suzanna Hême, *op. cit.* p. 69.

mouvement par l'esprit ?). Avec le cinéma le mouvement est déjà là. Mais quel est donc ce mouvement de la pensée ? »[1].

Selon Deleuze, la pensée n'est pas le propre de la philosophie, car on pense également dans l'Art et dans la Science, mais, alors que la philosophie crée des concepts, la Science pense en créant des fonctions et l'Art crée des sensations. Comme lui, nous ne considérons évidemment aucune de ces pensées supérieure aux autres. Le cinéma fait partie de l'art, mais c'est un art qui participe également à la science par ses mécanismes, et qui a aussi un lien avec la philosophie des images par les concepts, ce qui est, peut-être, une de ses grandes particularités. Il n'y a pas vraiment besoin de supposer que le cinéma est une pratique particulière située dans la philosophie pour lui imputer la capacité de créer à la fois des *concepts* et des *percepts*. Bien que le *concept* deleuzien puisse comporter en soi les dimensions du *percept* et de l'*affect*, le cinéma par lui-même, par ses propres principes, dispositifs et particularités qui font de lui un événement multiple et impur, nous oblige à penser à la fois par concepts, percepts et affects.

VI.2.1. Voir des interstices dans la continuité

Une des principales raisons du choix de notre corpus pour cette partie du travail, découle de la possibilité offerte par certaines œuvres d'étudier et de penser le cinéma comme art impur et multiple. Pour les deux premières parties, ce sont les longs plans qui ont déterminé nos choix. Les longs plans chromatiques qui, de façon très élargie concernent les questions de sensations esthétiques et de particularités spatio-temporelles, mettent les actions esthétiques de l'effet couleur au cœur des événements. Dans certains de ces plans, la couleur remplace le décor et le paysage. L'intérieur et l'extérieur se retrouvent dans un même endroit (abstraction spatio-temporelle). Le tout est confondu dans un seul espace de non-lieu. Ce n'est pas uniquement une question de symbolique chromatique, mais plutôt une manifestation d'états *« dont le mouvement du film développe les degrés affectifs »*. Dans ces plans, l'énergie est souvent marquée par la manifestation des effets de tonalité et par l'abstraction du concret, ceux-ci étant produits par une expansion

[1] *Ibid*, p. 71.

lumineuse qui voyage de l'intérieur vers l'extérieur. On y trouve à la fois la dialectique du mouvement et celle de la couleur en forme dynamique d'éclats polychromes mélangés. Selon notre jugement, les couleurs mettent en relation les représentations de temporalité et de spatialité constituant l'organisation de la durée dramatique et, dans cette durée, le montage. C'est surtout le traitement des apparitions, disparitions et l'étendue temporelle des effets couleurs dans l'espace filmique qui rendent vivant la conception du cadre. Le travail de lumière-couleur-ombre induit un ressenti syncopé du temps et du plan. La dérive des couleurs parle autant que le temps-montage, en *« même temps »*, qu'elle parle à l'esprit.

En tant que visiteur témoin, nous ne sommes pas souvent conscients des effets de saccade qui surviennent de couleur en couleur, aussi bien que nous ne sommes pas tout le temps conscients des mouvements autour de nous. Car les voir, dans la plus large partie du temps, est un exercice de pure inconscience. Voir les formes, voir les lumières, est presque souvent un processus instantané et involontaire, spontané. Nous ignorons à ce stade le mécanisme complexe de l'œuvre qui est actionné à l'intérieur de nous, lorsque nous voyons et regardons le monde dans lequel nous sommes insérés. « J'ouvre les yeux et je ne vois rien, je me souviens qu'il s'est produit une catastrophe […]. Je ne vis d'abord que le noir [,…]», prononce la voix *off* qui accompagne le regard spectateur de la caméra dans les premières secondes de *L'Arche Russe*. C'est dans cette même confusion de l'esprit et de cécité que débute la marche dans le couloir obscur de Turrell, ou que l'on entre dans la chambre, dans le premier plan de *Stalker*. Cependant nous ne percevons pas d'emblée le « concret », les visages, les objets, le décor en tant que tel, mais à partir de perceptions incertaines et confuses, mouvantes, dont nous extrayons des variations élémentaires à partir des traits et intersections, nés de la relation de la lumière-couleur avec l'espace. *A priori*, nous ne voyons ou ne sentons que la couleur-lumière à partir de laquelle nous cherchons à redessiner la nature qui nous entoure. Voir est une opération complexe d'extraction et de reconstruction permanente à partir d'une série de surface de contours, de reliefs, de mouvements de couleurs, d'ombres et de perspectives dans des contextes en perpétuel changement. Nous ne sommes pas toujours conscients, mais esthétiquement réceptifs aux couleurs et aux tons qui arrivent par saccades très

rapides devant nos yeux, et qui sautent au long du plan, de murs en murs. Pourtant nous pouvons quand même sentir les intervalles qui existent entre ces saccades, entre gammes de couleurs et le flux qui entoure chaque image. Nous voyons d'abord flou, puis la couleur et les racines de ses tons, puis nous cherchons désespérément à voir une texture et à lui conférer une forme, pour lui attribuer un mot et si possible un son, un sens, pour après, seulement après, devenir sensible aux souvenirs que toutes ces sensations nous évoquent et aux sentiments qui remontent à la surface. Le sensible vient d'abord, de forme inconsciente, mais les sentiments émergent après, comme s'ils avaient besoin d'être autorisés.

Le passage du blanc vers le noir dans la première scène qui débute le film *Second Cercle* n'existe nulle part sur la pellicule, sauf quand elle est projetée. C'est la projection qui enfante dans nos yeux la forme et le mouvement entre deux couleurs complémentaires et interdépendantes, qui nous soulèvent et nous emportent vers la chambre mortuaire. Et là, après quelques secondes d'acclimatation, on découvre des corps, des visages, des objets, des émotions que l'on nomme selon nos sensibilités avec lesquelles on regarde le cinéma qui nous est projeté. Dans ce cinéma, nous dirait Jean-Louis Scheffer, le « passager ordinaire du cinéma » voyage non seulement dans un autre monde, mais également dans son propre monde à lui[1]. Puis les états de veille, d'inconscience et de perte de notion entre ces deux mondes, créent une sorte d'univers parallèle dans lequel ce voyageur pourrait être parfois un nouveau venu, mais où il ne se sentirait jamais un étranger. B. de Gelder, dans son texte, informe qu'en une seule fraction de seconde, la vision d'une couleur active les formes visuelles de reconnaissance et débute un processus de construction de sens, que l'inconscient a déjà tranché et transmis à la mémoire comme sensation esthétique, laquelle est utilisée pour l'entendement de ce qui est vu[2]. Voir, donc, signifie être sensible aux photons de lumière-couleur, reflétés et fractionnés par l'écran et les murs blancs qui frappent les récepteurs de la rétine, leurs laissant des empreintes, lesquelles sont

[1] SCHEFFER, Jean-Louis, *op. cit.*

[2] DE GELDER B. de, « La vision inconsciente des aveugles. », *in* : *Revue Pour la Science,* N°398, Déc. 2010, p. 26-32, (je vous renvoie également à la consultation de la bibliographie mention « Exceptionnel » pour les articles sur la faculté du voir). Les passages sur la faculté du voir furent produits d'après la lecture de son article.

décomposées et recomposées dans l'esprit, puis dans la mémoire. Après, dans la pénombre, la mémoire reconstituera et inventera la couleur vue, les formes, les mouvements, le sens, les sons et les mots, pour enfin créer un monde intérieur activé par ces dispositifs.

VI.3. La sensation de montage activée par le *Métissage* des couleurs

Dans son passage sur *l'image affection,* Deleuze[1] présente trois différentes sortes d'images-couleurs : la couleur-surface des grandes étendues, la couleur-atmosphérique qui imprègne toutes les autres et la couleur-mouvement qui passe d'un ton à un autre. Selon son jugement, la couleur-mouvement serait la seule à appartenir exclusivement au cinéma, les deux autres appartenant déjà *pleinement* à la peinture. Toutefois, d'autres particularités de la couleur se présentent dans le cinéma d'expérimentation ou dans le cinéma d'introspection artistique, où le tonal n'est pas qu'un jeu de signification ou de contraste. Ces particularités se présentent plutôt comme une sorte d'éloquence chromatique, qui dépasse l'entendement de l'esthétisme pour se condenser comme atmosphère coulante et paralysante. Cette dernière immobilise ou active les regards en même temps qu'elle – la couleur – réveille les sens.

Au cinéma, la couleur est quotidiennement discernée comme effet couleur, c'est pourquoi elle peut être parfois considérée comme un élément volatile ou difficile à mesurer dans les analyses plus dialectiques, principalement dans sa capacité à produire des effets de montage. Le fard de sa brillance et les capacités attirantes de ses éclats limitent, parfois, l'analyse de ses redoutables pouvoirs de séduction, qui caractérisent tout ce qui est *poikilos*[2], dont le bariolage et la séduction par scintillement tromperaient les yeux, la limitant aux émotions. Chez les voix dominantes de l'analyse critique, entre forme couleur et temporalité,

---

[1] DELEUZE, G. « L'image affection : qualités, puissances, espaces », *in* : *op. cit.* 2002 p.166.

[2] « La couleur-*poikilos*, par sa nature plurielle, échappe à toute définition et par là à toute tentative de traduction précise. Mais c'est sa variété qui lui confère son pouvoir de séduction et sa vitalité », RIBEYROL, Charlotte « Filiations saphiques : de Swinburne à Virginia Woolf et H. D. », *Études anglaises* 2/2009, Vol. 62, p. 205-221.

d'Eisenstein à Deleuze, nous pouvons néanmoins trouver des traces dans lesquelles la couleur est considérée pour son potentiel de synchronisation. Eisenstein affirmait, dans les notes de ses expériences, qu'à travers la combinaison image / couleur, il serait possible d'obtenir une *synchronisation* qui répond aux mouvements concordants ou dissonants. Mais dans les deux cas, les répercussions pourraient être contrôlées de façon *compositionnelle,* dans le champ de la *synchronisation mélodique,* due aux conventions d'analyse graphique en contrepoint du noir et blanc[1]. Toutefois, les études et les théories abordées par Eisenstein contribuent à une instrumentalisation de la couleur comme signe producteur de perception, alors que notre vision esthétique passe plutôt par la sensation qu'elle révèle.

Tout comme la poésie se méfie du discours, nous préférons être plus vigilants quant à une rhétorique exhaustive des qualités captivantes de la couleur, pour ne pas rentrer dans une spirale de vérification de signes. En contrepartie, les concepts sur les *métissages*, travaillés par Philippe Dubois, se montrent séduisants quant à l'enchaînement des différents tons de couleur dans un même plan ou entre une succession de plans[2]. La rhétorique ne rivalisant pas avec la vision spiritualiste qui gouverne d'avance la composition de notre corpus, il est alors possible d'aborder les interfaces de l'alternance de couleurs par la succession de plans chromatiques ou par les variations chromatiques dans un même plan, et, de façon plus large, dépassant le discours *dialectique* qui pourrait limiter la dynamique noir et blanc – couleur à un effet purement esthétique de montage.

Tous les termes de cette pensée stylistique et rhétorique nous aident à instruire une analyse de la couleur dans le cinéma d'auteur et conduisent la ligne du sensationnel au sensible. Cette analyse passe aussi par une approche de l'alternance des images, des plans et des séquences des enchaînements chromatiques. Cependant, elle vise également à remonter aux effets de la couleur, comme effet d'arrangement spatio-temporel au sein d'une même image, sans ignorer les effets de la couleur comme effet de séduction capable de réveiller des

---

1 EISENSTEIN, Sergei Mikhailovitch, *O sentido do filme,* tradution de Teresa Ottoni, JZE editeur, São Paulo 2002 p. 61.

2 DUBOIS, Philipe, « Hybridation et métissage – Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », *in*: *La couleur en Cinéma*, *op. cit.* p. 74 – 92.

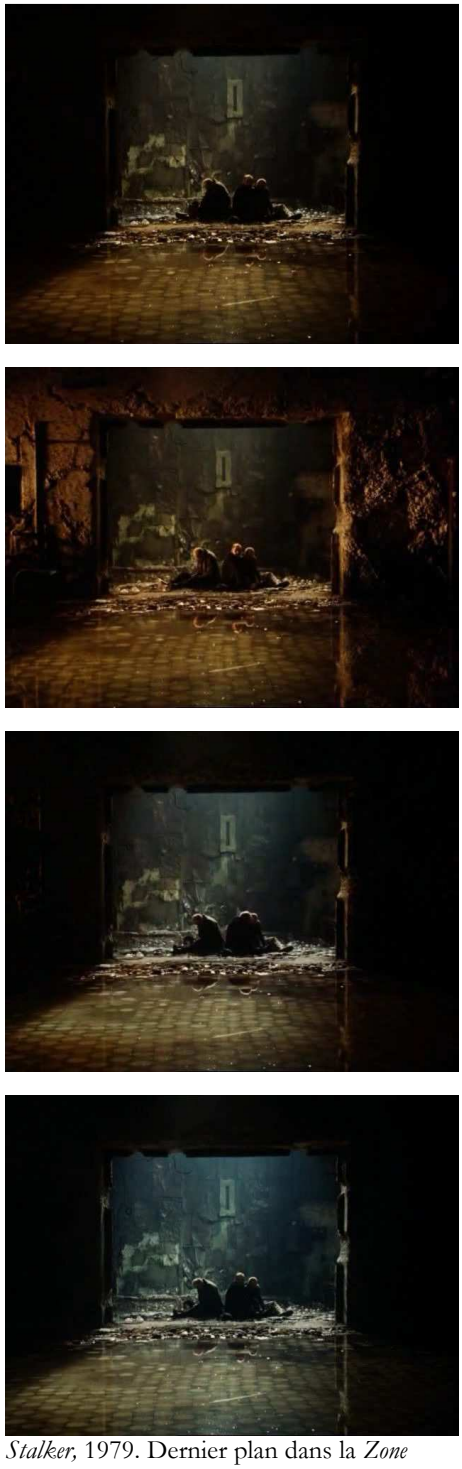
sensations uniquement par l'esthétique. Du point de vue de l'étude des œuvres dans leurs singularités, les films de Sokourov et Andreï Tarkovski poussent cette dialectique cinématographique à sa limite. Dans ces œuvres, l'affectivité et la spiritualité se confondent avec leur conception de l'art du cinéma, tout comme les radiations chromatiques dans les chambres bâties par Turrell. Leurs travaux sont des diégèses spirituelles et artistiques, où l'un est intrinsèquement lié à l'autre, d'un point de vue où « l'art est le geste créateur »[1].

[1] TARKOVSKI, *op. cit.*

VI.4. *Hybridation* et *Métissage* couleur, le montage comme conséquence

Mouvement et montage

L'enchaînement chromatique aboutit souvent à amener au premier plan la matière cinématographique (mouvement et montage). Comme tous les dispositifs du cinéma, celui-ci attire l'attention sur le principe de perception des images. Dans la chambre, dernier plan dans la *Zone* de *Stalker*, la succession de couleurs s'impose par la sensation des mouvements inopinés et esthétiques au détriment du mouvement de la caméra et des actions enregistrées sur la pellicule. Cet événement n'est pas du même ordre que les spectacles couleurs ou que le cinéma d'animation couleur, comme celui produit par Len Lye dans la première moitie du vingtième siècle. L'alternance ou les citations des couleurs dans le plan de *Stalker* évoquent une théorie autre que celle du décor et exigent de la théorie un regard propre au cinéma, la couleur se projetant par elle-même, par son propre mécanisme. Bien que le chromatisme soit une expression purement subjective, quelque chose, dans cette projection, n'a rien à voir avec l'apparence naturelle. Tout se passe dans l'affectivité des choses, la rendant donc implicitement intellectuelle – la pensée dans la couleur. Ce principe nous fait penser que l'alternance des couleurs n'est pas seulement quelque chose à voir, mais aussi à absorber et à penser dans un reflux d'immanence et de transcendance.



Stalker, 1979. Dernier plan dans la *Zone* – Métissage couleur dans un seul plan.

Au-delà de la volonté de sonder ces espaces comme des *appareils,* dont les dispositifs qui les concilient seraient des outils au service d'un engrenage, lequel, une fois exposé, servirait à penser le fonctionnement communautaire de la symbologie spirituelle, il s'agit de les repérer comme des mondes clos, la diégèse de ces espaces contribuant à l'enfermement. Car l'inondation ou l'enchaînement de la couleur est l'élément d'ouverture qui confère à ces chambres la

condition d'antichambre vers l'infini. Un appareil, selon la définition de J.L. Déotte, « est ce qui articule le sensible et la loi sous le mode d'une adresse à la singularité et à l'être en commun »[1]. Ni dispositif ni medium de communication, cet *appareil* aurait donc pour fonction de ne pas être dans l'imaginaire, mais de former ce monde intermédiaire, inter-monde dont parle Florensky lorsque ce spiritualiste revendique pour le monde du « grand art liturgique » une forme imaginative qui cohabite au-delà et en deçà des formes sensibles et des formes intelligibles[2].

Stalker, Tarkovski, 1979.

Le rythme, dans ces passages, provient également de l'enchaînement des couleurs et non seulement du montage que cet enchaînement peut produire. Même si nous retrouvons assez précisément la définition que le rythme se concentre sur « la vitesse et la structure de la succession des plans » ou « la structure temporelle d'un plan un peu long »[3], il est clair qu'à nos yeux une seule et « pure » définition de ce qui serait l'agent du rythme dans le plan n'est pas forcement suffisante. D'autant plus que, d'un autre côté, selon Tarkovski, « les raccords des plans organisent la structure d'un film mais ne créent pas, contrairement à ce qu'on croit d'habitude, le rythme du film »[4], à l'exemple du plan marqué par le *conflit* chromatique*,* une des dernières scènes du film *Stalker,* alors qu'une couleur au ton doré s'attarde autour du tête vacillante de la fille du Stalker, la détachant du fond noir et blanc, alors que la trinité formée par le clan chemine dans un paysage monochrome. Cette couleur cherche certainement, à travers le contraste des couleurs, à afficher sur la petite fille toute sa dissemblance, sa non-appartenance au monde gris et froid qui l'entoure. Mais ce mélange de couleurs attribue aussi au plan une dynamique et du mouvement. Cette figure

[1] DÉOTTE, Jean-Louis, *L'époque des appareils,* Lignes Manifeste 2004.
[2] FLORENSKY, P. P. *op. cit.*
[3] AUMONT Jacques, et MARIE, M, *Dictionnaire théorique et critique du Cinéma* Paris, Nathan, .2001.
[4] TARKOVSKI, Andreï. *Le temps scellé*, Cahier du cinéma, 2004, p183.

de mélange noir et blanc couleur est nommé par Philippe Dubois *hybridation*[1]*,* pour définir les cas de mélange des couleurs dans le corps même d'un plan par une colorisation partielle de l'image reposant sur le noir et blanc, ou monochromatique. Suivant les idées lancées par cet auteur, les cas *d'Hybridation* sont parfois agents de propriétés diégètiques et forment la thématique de base d'un récit aussi bien qu'ils génèrent des effets structurels, où l'apparition successive de couleurs tout au long du film – comme nous essayons de le démontrer dans ce travail – peut organiser son déroulement temporel et donner des séquences aux plans. Dans les annotations de l'auteur sur les genres spécifiques d'*éthos*, on peut distinguer, dans les cas d'*hybridations,* le cas d'éthos, selon lui, le plus connu et le plus fascinant aussi, auquel cette *Hybridation* dans le plan nous renvoie : l*'éthos attractif.*

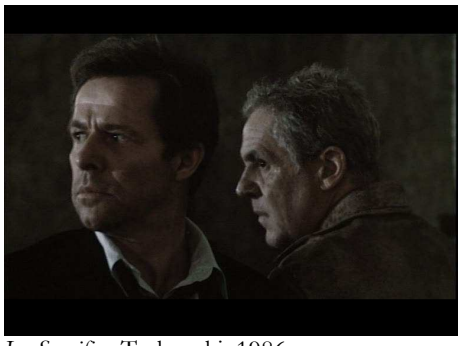
« La description de ces effets est assez difficile (c'est ici que la langue marque ses limites dans l'appréhension des couleurs ; au mieux peut-on convoquer des litanies de qualifications plus ou moins parlantes : le poudroiement, l'éclat, l'excitation, le ravissement, le foudroiement, la brillance ; ou encore le ridicule, l'écœurement, etc.). Trois points me paraissent néanmoins pouvoir être ici mis en évidence, qui donnent peut-être une ébauche de conceptualisation possible : la question du rapport entre le mouvement et la couleur d'une part et le concept d'*incarnat* d'autre part, et, englobant l'ensemble, la logique de l'attraction »[2].

VI.4.1 Premier cas, l'Hybridation

Dans le dernier film de Tarkovski, *Le Sacrifice* (1986), on peut retrouver plusieurs cas d'*Hybridation*. Un, en particulier, attire notre attention pour son pouvoir de diégèse : quand dans le salon, à l'écoute des informations télévisées, les visages deviennent un deuxième écran où la peur, les appréhensions et les vertus sont exposées, pas seulement par les expressions faciales des acteurs, mais aussi retravaillées esthétiquement par l'interférence de la lumière et de la couleur. Ces deux dernières, agissent en déposant un « manteau sombre », réveillant les éclats de couleurs qui s'enchaînent. Au centre du salon, et de la maison qui sera

[1] *op. cit*.
[2] DUBOIS, Philippe, *op. cit*. p. 78.

postérieurement brûlée, la famille d'*Alexander* est réunie. Dans un coin de ce salon, un téléviseur est allumé, les personnages se trouvent assis autour d'une table, corps et visages placés vers l'extérieur – comme dans une composition de portrait de famille ou dans la *Dernière cène* de Tintoretto (San Trovaso 1566). Nous comprenons plus tard, parmi les gestes inquiets et parfois hystériques, qu'une guerre imminente est annoncée.



Le Sacrifice, Tarkovski, 1986.

Dans ce plan, des lumières rebondissent sur les murs latéraux, alors que la télévision est sensée être placée à gauche, la lumière de celle-ci ne pouvant pas éclairer directement tous les visages d'un même angle. Cependant, les visages reflètent une lumière bleutée, frémissante et indirecte, comme celle d'un poste sans signal. Comme si la déconnexion ne venait pas seulement de l'ordre du monde matériel, mais comme si les personnages étaient aussi déconnectés de leur propre âme, corps détachés et vidés de leur être. Hypothétiquement éclairés par ce téléviseur, les visages se trouvent rassemblés et anesthésiés, peut-être dans l'attente de la fin ou d'une réponse venue de l'infinitude de l'écran nuageux qui ne montre que des flocons noir et blanc. Dans un plan concentré, la caméra montre les visages éclairés par une lumière plus *radioactive* que radieuse, cette couleur venant se greffer aux visages, qui révèlent un mouvement par l'enchaînement de plusieurs gammes chromatiques complètement fades. Lors de ce seul plan, les couleurs qui affectent les visages immobiles des personnages sont en constant changement. Ce devenir perpétuel des couleurs actionne non seulement ce que Ph. Dubois appelle « éthos attractif »[1], mais également un effet de montage dans la continuité du plan. Dans une seule et même prise de vue, tous les spectres chromatiques d'une lumière pâlissante, conférant à ces visages un aspect de fantômes, défilent progressivement sur eux par

[1] DUBOIS, Philippe, *op. cit.*

des dégradés qui passent sans rupture du bleuté au vert, du lilas au mauve, du jaunâtre au ton orangé, puis à l'ocre.

Comme dans la projection de *Tall Glass*[1] de James Turrell, ces couleurs reviennent perpétuellement, sans laisser préjuger d'une fin. « On pourrait parler d'une sorte de *fondu chromatique* perpétuel par lequel, selon le rythme imprévisible, une couleur apparaît, puis disparaît au profit d'une autre, qui elle aussi disparaît et ainsi de suite »[2]. Ces couleurs produisent non seulement la sensation de mouvement par elles-mêmes, mais agencent aussi une sorte de montage, qui génère du rythme et de la fluidité dans un plan figé. Nous nous retrouvons ainsi au centre d'un des paradoxes de la durée qui lutte contre sa propre conceptualisation au cinéma. Il y a certainement, un clivage entre le mouvement – couleur et le mouvement intrinsèque à la projection. Mais laquelle des deux projections mettrons-nous ici en cause, la lumière qui émane du poste de télévision ou celle qui est projetée sur l'écran de la salle noire, qui à son tour colore les visages des spectateurs ?

Indépendamment l'un de l'autre ou de l'action prévue par l'artiste, ces deux mouvements finissent par fusionner, créant une sorte de corps unique régi par l'intervention de la couleur. Ces couleurs deviennent à la fois des matières troublantes de la lumière, aussi bien que des matières corporelles proprement dites. L'impression, par le principe organique du plan continu, est que les variations colorées viennent de l'intérieur des visages paralysés par la peur de la mort, leur conférant le mouvement de la vie effacée. Créant cette symbiose entre les deux salles, l'action de montage activée par l'effet des couleurs exige ici une capacité de voir le double en un. Ces deux espaces – par l'intermédiaire de la couleur, qui emboîte un événement dans l'autre – deviennent un seul événement. Celui-ci pourrait se traduire par l'esthétique de l'*incarnat*[3]. L'*incarnat* serait donc l'acte de passage du coloris qui vient de la profondeur vers la surface, tressant en soi la temporalité et le mouvement. Cet événement coloré, selon Didi-Huberman,

---

[1] *op. cit.*
[2] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* p. 78.
[3] En référence aux écrits de George Didi-Huberman, *La peinture incarnée,* Paris, Ed. de Minuit, 1985, cité dans le texte par P. Dubois. *op. cit.*

n'a qu'une dialectique toujours aussi imprévisible de « l'apparition (*épphasis)* et de la disparition (*amphasis) »*[1].

Un autre cas de mélange, qui opère *monochromatiquement* à l'intérieur d'une image, c'est-à-dire où le noir et blanc se combine avec, non pas *une* couleur, mais plusieurs coloris, affectant des détails plus ou moins nombreux de l'image, est capté dans le même film, désormais sur un seul visage. Dans *Le Sacrifice* (1986), le cas d'hybridation se présente à l'envers, c'est-à-dire au sein des scènes à principe polychromatique, au travers de la dé-saturation ou du dé-coloriage. La scène où *Maria* la servante retourne pour regarder *Alexander* (remplacée par la caméra), le gros plan sur son visage – au premier plan d'un paysage couleur – révèle un visage pâle et sans couleur, où le spectateur réalise que, tout au long du film, ce personnage portera cette figure pâle et détachée du décor, comme forme de soi dissociée de toutes les autres. Car *Alexander* la prend pour un être surnaturel, l'unique Être capable de stopper la tragédie annoncée, la *sorcière* qui peut sauver l'Homme de sa fin.

À l'intérieur de ce plan, la couleur est travaillée dans une dialectique chromatique interne relativement complexe, qui offre une bipolarisation entre les deux modèles : polychrome et noir et blanc-couleur (une logique, une esthétique et une économie)[2]. Il en est de même pour le film *Nostalghia* (1983) de Tarkovski, où, à chaque plan, chaque passage expose les potentialités du chromatisme comme élément diégétique. Dans ces films, le temps est, une fois de plus, actionné par des couches de couleurs.

Le Sacrifice, Tarkovski, 1986.

[1] *Ibid.* p. 78.
[2] DUBOIS, Philipe, « Hybridation et métissage », *op. cit.* p.74.

Il est intéressant d'accompagner ces cas d'*hybridation*s à cause de cette discrétion voulue, de cette sensibilité presque tactile des touches colorées, qui va au-delà du choix purement descriptif des objets mis en couleur. Ils ne sont pas vraiment narratifs et peu symboliques, le coloriage exerce ici plus qu'un rôle d'ornement. Nous considérons que dans les plans ici choisis, l'effet couleur n'est pas qu'une « simple affaire d'habillage ». Pour revenir aux installations de Turrell, où l'idée *d'hybridation* peut s'épanouir dans sa totalité, les couleurs changeantes de *Tall Glass* ne viennent pas seulement du « dedans des choses », elles sont les choses et elles recouvrent le tout de façon totale et saturée, complète et omniprésente. De son côté, la présence couleur, qui vient de l'extérieur, amène une dynamique contraire aux images de Sokourov, car elle vient du dehors vers l'intérieur et s'accroche à la chair et aux choses, pénétrant jusqu'au plus profond de leurs auras. Cet effet confine à l'étourdissement du regard et des sens. Le monde de Turrell est représenté par des espaces vides remplis de flux de lumière condensés en couleur. L'effet est différent dans le cas du noir et blanc teinté de rouge, lorsque le jeune personnage se recueille dans la cage d'escalier, après avoir constaté la mort de son père, dans *Second Cercle* (1990). Le rouge, comme le plan, n'est pas statique. La couleur accompagne la plongée de la caméra, qui garde le visage au fond du plan, sur le paysage. La couleur vient de la profondeur et gagne de la surface ou, plutôt, elle part de la surface vers la profondeur. Cette valeur *vestimentaire* de la couleur ne réside pas uniquement dans l'ordre du décoratif ou du descriptif, mais a pour fonction le remplacement du décor et le changement de plans. Les films tournés sur des plans qui, *a priori*, pourraient être limités par leur manque d'espace physique, y gagnent une rythmique esthétique par la profusion de couleurs.

Second Cercle, Sokourov, 1990.

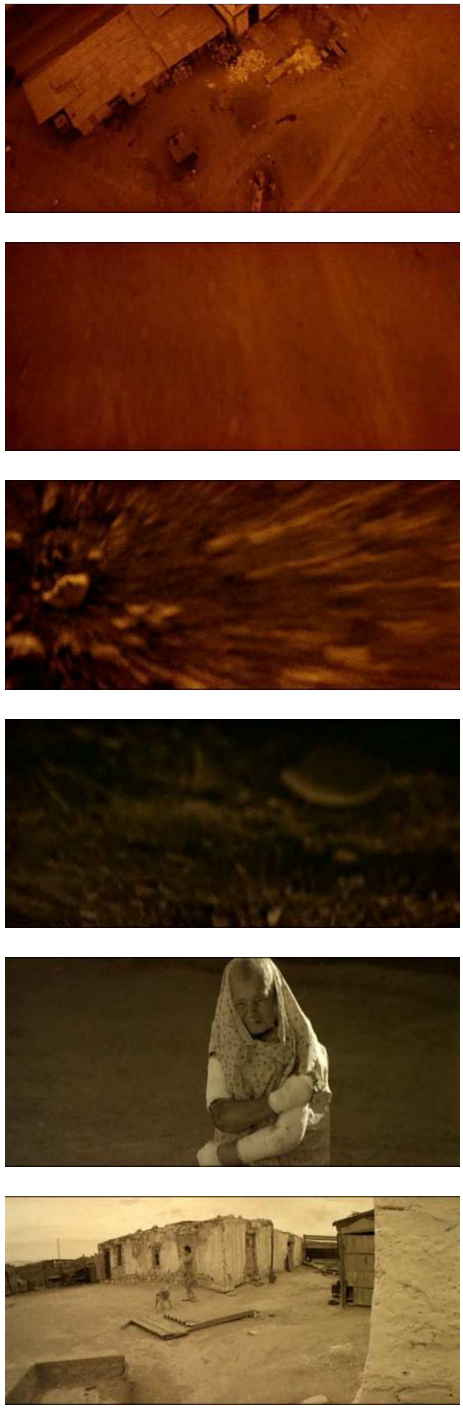
Dans ces exemples, l'usage de la couleur dépasse l'idée de « description » ou d'ornementation, pour être perçue comme élément structurant

qui dépasse le niveau du « plastique » ; ici, elle fait partie du récit. Le changement chromatique sur toute la longueur du plan organise un déroulement temporel de la narration et de la séquence entre les plans ou entre les scènes : « les couleurs jouent en ce sens un rôle de tremplin narratif ». Dans *Le jour de l'éclipse* (1988), l'hybridation monochrome – sépia – couleur génère des effets de montage et interfère dans la compréhension globale du film. Pourtant, la violente arrivée du rouge vers le sol produit des effets « diégétiques » et esthétiques qui causent une rupture avec le temps d'avant. Il rompt avec tout ce qui pourrait venir après et le film est dorénavant conduit par le rythme visuel des tons monochromes.

VI.4.2 Second cas, le Métissage

Un écran rouge écarlate – soudainement écarlate – écrase le regard contre un sol gris et poussiéreux, s'en suit une succession de plans aux tons plus gris les uns que les autres, aux tons jaunâtres, noirs et blancs exténuants aux tons délavés. Le film *Le jour de l'éclipse* de Sokourov débute avec ces gammes de couleurs. Dans son premier plan, qui dure près de quarante-cinq secondes, la caméra en plongée immerge les regards dans le rouge d'un paysage désolé. Soudain, un mouvement violent active un plongeon vertigineux vers le sol, s'écrasant sur un monde blême, peuplé de créatures singulières. Non, ce ne sont pas des *extraterrestres* comme l'avaient prévu les frères Strugatski (auteurs du roman qui a inspiré ce film et également co-auteurs du scénario[1]). Ce sont des vieillards, des femmes, des souffrants, des enfants et des fous. L'image de la ville transparaît sous sa description de pellicule délavée, presque transparente, peuplée par des images qui ressemblent plus à des fantômes sans histoire, déracinés du reste du Monde. Comme spectacle mortifère, la couleur délavée reflète l'extase de la mort, et cette confrontation du haut et du bas, des tons pâles et blanc, et de la polychromie ne peut naître que par un choc, comme un court-circuit, une explosion[2].

Ce monde paraît vidé aussi bien qu'appauvri d'histoire et de couleur. Gouverné uniquement par la succession de lumière écrasante et d'obscurité transitoire, l'enchaînement de tons crée un rythme esthétique sur l'image mouvante. On n'assiste pas au passé ni au futur, mais à différents parallèles du temps présent, marqués par



Le jour de l'éclipse Sokourov, 1988.
– Un premier cas de *métissage* par l'enchaînement des plans des différents tons chromatiques.

[1] Les frères Strugatski ont écrit le roman qui a inspiré le scénario de *Stalker*.
[2] DUBOIS, Philippe, *op. cit*. p. 76.

des *virages* et *Teintages*[1] aqueux qui rendent les images transparentes et sans superficie. L'adaptation de la fiction scientifique écrite par les frères Strugatski devient une élégie, des images d'un exode spirituel vécu par un étranger sur une terre aussi étrange. Le réalisateur place son personnage – le médecin Dimitri Malianov – dans un désert poussiéreux aux alentours du Turkestan. Parce que là, effectivement, toutes les histoires sont vidées de leur sens logique, et le film dégage une transition (métissage) chromatique entre tons monochromatiques. C'est en restituant la couleur à ces passages que le film marque le lieu où le contact est le plus *élémentaire* avec le superflu, restant en marge de tout ce qui informe et qui déplace. Le paradoxe de l'exil est doublé par le fait que l'exilé, en tant que médecin, n'établissant aucun contact avec les âmes qu'il examine, se sent distant de toute manifestation dans ce village. Cette dichotomie met en évidence les questions sur l'identité, sur l'appartenance et sur l'absence. « Tout se passe comme si, film après film, Sokourov ne cessait d'explorer un temps marqué en son origine par la catastrophe » écrit Sylvie Rollet à propos de l'*Arche Russe.*

Les monologues du médecin avec sa machine à écrire évoquent l'idée d'une relation épistolaire. Alors que ses liens avec le monde extérieur ne sont plus durables, ils sont aussi passagers que les transitions chromatiques. Parallèlement, la rythmique est composée de souvenirs ou de virtualités chromatiques sur l'image, qui morcèlent le film du début à la fin. Récapitulons, quelque chose se passe entre le ciel et la terre en tombant d'abord doucement, puis en accéléré. Le regard est plongé entre la saturation totale par le rouge et l'absence de toute autre couleur, qui situe l'endroit dans un « non espace », le désert de Sokourov (maquette d'un village inventé). Le mouvement de la caméra du haut vers le bas et le mouvement de plans introduisent le village jusqu'au « cabinet » du médecin. Ce sont des plans transitoires entre la saturation et l'éloquence du monochrome sépia, un plan qui commence dans le rouge du ciel vers la terre, du céleste au terrestre. *En même temps, il définit plusieurs types d'images qui sont comme des aventures possibles de la couleur.*

---

[1] *Ibid* (Compte tenu que nous partons des mêmes principes qu'*Hybridation et Métissage,* travaillé par Philippe Dubois, cité ci-dessus, nous utilisons ici les mêmes termes présentés par lui, en référence au « Manuel de développement et de tirage » que la compagnie Pathé-Cinéma publie en 1926) p. 75.

Le temps reste « suspendu », sa perception passe par l'écoulement et par la trajectoire de la lumière écrasante qui sature le plan. C'est l'*absence* de toute chose créée par l'évidence d'une ou de plusieurs gammes de plans monochromatiques, qui transforme l'espace dans le cadre et les œuvres en possibilité d'entendre plusieurs temps présents. Cette *absence* crée un évènement plastique obsidional et souverain au détriment de toute autre fait narratif qui pourrait se manifester dans les plans. Elle pourrait être perçue comme une « suspension » de ce temps-là, dans le contexte plastique où il n'a plus de sens ou d'importance. Ce temps nous échappe ou déplace notre esprit vers un autre espace filmique, où l'illusion du tridimensionnel est bannie et aplatie, au profit du temps et de l'espace abstrait qui y produisent un simulacre de réalité.

Le jour de l'éclipse Sokourov, 1988. – Un second cas de *métissage*, plus complexe, d'enchaînement de tons chromatiques dans un même plan continu.

L'arrangement chromatique de *Le jour de l'éclipse* ne se caractérise pas nécessairement par un métissage d'alternance de plans « noir et blanc + couleur », mais aussi par des alternances adoucies au profit d'une nuance monochromatique (sépia + blanc, bleuté + blanc, gris pâle + blanc) travaillée sur la densité de lumière et les grains d' « un indéfinissable noir et blanc où la couleur finit par se perdre »[1] . On n'y trouve pas seulement la lumière dans le jeu d'absence / présence du film, mais aussi la couleur. L'éloquence poétique se dessine et désigne le sens par ces passages de plans monochromatiques. Cette interposition de plans que Dubois définit, dans un regard plus franchement théorique ou « rhétorique », comme *métissage*, évoque explicitement un effet de montage entre plans. La particularité reste encore le principe de coloriage car, dans cette première partie et presque dans la totalité du film, plans monochromatiques *teintés* ou *virés* alternent, en différentes gammes de tons gris, marron, jaune et de noir et blanc plus intenses que d'autres, qui « montrent que les effets de la couleur sont plus généraux que les clivages génériques, qu'ils traversent

[1] CHION, Michel, *op. cit.* p. 40.

aisément ». D'autre part, dans ce film, il n'y a vraiment rien de terrestre ou de céleste – d'onirique, qui soit réuni dans une relation dialectique, à part le premier plan rouge. Les plans se situent dans un même univers dialectique, mais pas au même degré. L'articulation entre les différents tons de sépia ou de *teintage* joue à la fois dans le symbolique et dans la structure du récit, renforcées par la force diégétique agencée et par la perte de couleurs à l'intérieur de ces plans.

D'autre part, le *teintage* et le *virage* se manifestent comme des médiums ethnographiques, qui inscrivent l'*éthos structurel* dans les plans, à l'intérieur desquels la vie est présentée. La couleur et son absence coexistent. À cet effet, les enjeux d'*absence-présence*, comme un motif abstrait régi par la force intrinsèque de la singularité entre l'image et le plan, conduisent le temps, le mouvement et le visible. Dans ce glissement des plans en construction et cet effacement, aucun récit ne parvient à être structuré, le temps tourne en boucle, glissant, patinant dans le présent des faits, comme une durée d'événements cathartiques, dont la *saute* reconduit interminablement au présent affectif. Malgré les faits, les enchaînements de plans procèdent par accumulation, celle-ci étant activée par le montage qui impose la succession de blocs très longs, mais souvent gouvernés par des interférences chromatiques qui remettent le temps à zéro. Par conséquent, le raccord affectif n'est plus possible. Comme par exemple, la pulvérisation du rouge au profit des tons où le noir et blanc s'effacent pour des tons délayés presque transparents, dans les premiers passages des plans. Ces plans semblent hors du temps, leurs glissements semblent, tout comme leurs personnages, pris en otage, perdus à l'intérieur d'un non-lieu hors du temps, sans origine et sans but. On n'y pénètre pas, les sensations sont anesthésiées par l'« immobilité ». Ce film de Sokourov est structuré par un genre de fondu-enchaîné ou en superposition récurrente, qui rendent au regard l'impression que le plan suivant chasse le précédent, en restant toujours dans le présent. Dans la structure filmique de *Second cercle* (1990) – à la différence de *Le jour de l'éclipse* – l'articulation chromatique ordonne le temps et attribue une place consubstantielle à chaque segment temporel. La poétique du film réside dans la profondeur du clair-obscur, bâtissant des modes d'articulation entre intérieur et extérieur, qui, à leur tour, s'assemblent comme figures d'emboîtement. Alors que la poétique filmique dans *Le jour de*

l'éclipse est constituée par un jeu de clair-obscur délavé, où la profondeur spatiale n'existe pas, dans *Second cercle,* la confrontation du noir avec le blanc est garante des modes d'articulations profonds entre le dedans et le dehors, restructurés à l'intérieur de la boîte. Dans ce dernier cas, les fissures internes ouvrent des possibilités d'inclusion avec l'extérieur[1].

Le jour de l'éclipse (1988) nous offre le contraste d'un labyrinthe ouvert aux cloisons solides. Bien que les plans travaillés par les *virages* et le *teintage* accordent le rythme et la mise en place des actions et du montage, le film ne montre que l'écoulement du temps à travers des manifestations peu « significatives ». Car le temps ondoie à la surface, le mystère, ici, n'est pas travaillé dans la profondeur du noir et blanc ou suggéré par les coupures entre deux plans juxtaposés, comme dans *Second cercle.* Il réside au contraire dans la transparence fatale des couleurs qui s'étale sur toutes et tous, à une exception près : quand le village (sa maquette), perdu entre les collines et dans la blancheur poussiéreuse du lieu est, de façon redondante ou pas, absorbé par l'éclipse, par la couleur évidemment noire. Enfin, cette transparence est elle-même assumée en tant que *source* et *effet.* L'hétérogénéité de temps et de plans dans ce film ne peut pas créer une unité dans les gestes même de la (non) couleur à l'intérieur d'un espace-temps uni par l'indifférence commune du regard. Cet enchaînement de plans dé-saturés se traduit par une sorte d'acceptation du tout, qui vient de la vie, nourri par la conscience du vide qu'il peut représenter. La grisaille de ce monde, jadis éventré par une couleur d'un coup tranchant comme un rasoir, finit par exhiber ses cicatrices. Le labyrinthe et le temps, comme leurs origines, sont ressentis partout et nulle part, comme une spirale ouverte et limitée par sa propre boucle.

Le jour de l'éclipse Sokourov, 1988.

[1] Diane Arnaud cite Jacques Derrida, *in* : ARNAUD, *op. cit.* p. 87.

Le montage, soumis aux effets chromatiques dans le plan ou entre les plans, n'enchaîne le rythme au centre des images de façon à créer l'unité du film. Le rythme reste contenu dans chaque plan, ces plans sont uniquement liés par le corps transitif du médecin, âme inquiète, qui marche dans un désert vide et vidé de tout sens. En outre, cette « superficialité » des plans crée une vision horizontale sur le plan global du film. Elle empêche également le regard de creuser plus profondément le paysage et on finit par regarder l'autre comme un étranger en exil. Or, dans ces plans de Sokourov, les couleurs apparaissent comme venant de nulle part, comme n'ayant aucun lien avec la couleur qui la précède ni celle qui la suit. Ces effets créent des coupures et des interstices *irrationnels* dont la gamme chromatique n'est pas plus la fin que l'autre n'en est le début[1]. De ce fait, le temps présent est remonté directement dans chaque interstice entre un plan et l'autre, créant un rapport de temps non chronologique et interminable.

On ne pourrait certainement pas classer le cinéma de Sokourov et Tarkovski dans un seul style d'époque ou d'école de montage, tout simplement parce que ces réalisateurs n'exercent pas, dans leurs films, un style unique de montage. C'est notamment flagrant chez Sokourov, par exemple dans ses deux *Élégies :* alors qu'une s'allonge par les couleurs en ton sur ton, dans l'autre, les plans de couleurs retombent dans le vide d'un plan à l'autre pour faire place à la couleur suivante. Les originalités de montages existent dans leurs films, malgré les usages parfois « classiques » des transitions, fusions et mélanges d'images entre plans, qui sont souvent surmontés par l'effet couleur. Bien que l'intégration de celui-ci crée plus de liens avec l'interprétation du spectateur qu'avec l'interférence de l'artiste lui-même, il s'agit d'un montage propre, voire individuel à chaque regard. Ce qui montre que la pensée sur le montage doit être aussi ouverte que le dehors de l'image.

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit*. 2006.

VI.5. Les temps du passage Noir et blanc – couleur, Durée et discontinuité

Le noir et blanc a longtemps été, dans les arts de la photographie et du cinéma, attribué à la couleur du « réel », avis partagé par des artistes comme Tarkovski lui-même. Mais, lors de la période de réalisation des œuvres de Tarkovski et encore plus celle de Sokourov (années 1980 et 1990), le noir et blanc n'est plus une règle au cinéma, mais un recours esthétique ou encore un effet chromatique au second degré[1]. Après le cinéma dit moderne, il est devenu évident que l'alternative de réaliser des films en couleurs était perçue comme neutre et naturelle. Cet événement a créé une inversion sur la perception de l'espace onirique et le rêve perd alors graduellement sa couleur[2]. Si, pendant les premières années du cinéma, les saturations couleurs étaient souvent liées aux passages oniriques ou à l'identité des films fantastiques, à la fin du vingtième siècle la polychromie est devenue un élément banal et imposé à la plus grande partie des productions. Mais pour certains films contemporains, comme ceux qui composent notre corpus, le noir et blanc n'est pas un souvenir le passé. Ce binôme se présente en couches de temps actionnant parallèlement différentes possibilités temporelles.

Bien que le cinéma se soit déjà décidé pour la polychromie, l'usage du noir et blanc, n'est pas devenu une pratique tout à fait marginale, mais plutôt « artistique ». Sokourov, Tarkovski, principalement, ont travaillé le noir et blanc comme appréhension des instants idéaux dans leurs images. Leurs dynamiques internes, sur cette dialectique du noir et blanc avec les autres couleurs, s'opposent à l'affrontement que Philippe Dubois explique comme une sorte de « condensation de la problématique générale de l'histoire de la couleur au cinéma : photographie et picturalité ; réalisme et artificialité ; trace et création ; fidélité et maîtrise ». Car ces enjeux n'entrent pas en conflit dans leurs œuvres. Au contraire, les couleurs forment une consonance où le réel est présenté selon différentes couches de temps et rythmé par les changements chromatiques. Ceux-ci sont fondus et confondus dans des plans où le monochromatisme et la saturation

[1] BAZIN, André, *op. cit.*
[2] DELEUZE, Gilles, *op. cit.*

polychrome cohabitent au même degré temporel, bien que dans un enchaînement de variations affectives.

Bien que nous n'appréhendions malheureusement pas en totalité la portée de la critique fine de Bachelard sur la continuité bergsonienne[1], celui-ci suggère que, si on se place songeusement sur le terrain du *discontinu* pour *expérimenter*, ce que le philosophe appelle « arithmétiser la durée » pour lui attribuer plus de fluidité, la continuité de la durée ne se présenterait plus comme une donnée immédiate des conséquences de faits, mais plutôt comme un problème. C'est alors que l'on pense à toute l'importance de ces enchaînements, différenciés par la subtilité tonale du monochrome et de son jugement problématique. De ce point de vue, le présent est nettoyé des souvenirs et de l'espérance, ce que l'on voit et ce que l'on retrouve compose une succession d'images délayées. Ces images semblent aptes à déboucher sinon les interstices de l'être, du moins à marquer une discontinuité sur laquelle est bâtie sa connaissance, et ainsi préparer l'observateur à un dialogue aussi continu que discontinu, néanmoins jamais interrompu de l'esprit et des choses. La trame constitue notre sensibilité à la continuité comme substance en nous-mêmes. Cette trame du continu dans la discontinuité chromatique nous permet d'accéder à la substance intime du réel, malgré les contradictions des extrémités des images qui nous décalent du réel. Selon Bachelard, quand nous ne reconnaissons plus le réel, nous sommes déjà absorbés par les souvenirs que le réel lui-même a imprimés en soi[2]. Si on pense à ces événements dans l'expérience cinématographique, ils constituent exactement les éléments qui font du cinéma une expérience individuelle retournée vers soi-même. Alors que la continuité bergsonienne ne permet aucun flottement, aucun jeu avec l'impur, l'instant s'ouvre à l'interruption de l'intime avec l'extérieur, tenant le corps comme part du monde extérieur et centre du mouvement intérieur. Cette conception du continu parvient à séparer l'action de la pensée mais c'est par sa contradiction même que cette dernière devient continue.

---

[1] BACHELARD, Gaston, *op. cit.* 1992.
[2] BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la durée,* Paris, Presses universitaires de France, 1963.

VI.6. *Solaris*, un cas particulier de *Métissage*

Dans le film *Solaris* (1972), lorsque *Burton* traverse les artères suspendues de Tokyo dans un taxi, le temps présent est aspiré par les coloris des tunnels. Les plans couleurs et le noir et blanc se présentent comme instants de temps où il n'est pas question de rêve mais de possibilités de « réalités ». Le changement de plans et de couleurs nous amène à la fois ailleurs et à l'intérieur de plusieurs temps de probabilités : le temps que le personnage vit, celui qu'il avec ses fantômes, et le temps qu'il partage avec nous, spectateurs. Ce ne sont pas des métaphores, l'infinité des mouvements alliée aux passages dans les tunnels sert de lien entre ces temps-là. Le personnage a perdu la notion du temps de sa propre réalité et se perd dans l'infinitude du tunnel du temps présent. Il ne revit pas le passé avec l'enfant qui apparaît à ses côtés dans les plans en noir & blanc, mais l'alternance tunnel-espace ouvert débouche dans le présent sur la possibilité de présents parallèles aux plans noir et blanc et en couleurs, et le spectateur le suit dans cette démarche. Si on se fie au principe du film, ces temps-là ne sont pas actionnés par son inconscient ou sa mémoire, mais par une conscience extérieure qui gouverne toutes les pensées, l'océan de *Solaris*. Les apparitions « irrationnelles », apparemment sans lien logique entre les plans, ont bien un rapport avec la pensée qui ne peut pas être son propre fondement, probablement parce que la pensée et le fondement du cinéma comme philosophie ne dépendent pas d'eux-mêmes. Selon Deleuze, le cinéma possède plutôt la caractéristique de provoquer en nous la pensée : « parce que l'image cinématographique "fait" elle-même le mouvement, parce qu'elle fait ce que les autres arts se contentent d'exiger »[1], elle hérite de l'essentiel des autres arts, mais le transforme

Solaris, Tarkovski, 1972.

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 2002, p. 203.

et, par conséquent, « le *mouvement automatique* fait lever en nous un automate spirituel, qui réagit à son tour sur lui »[1].

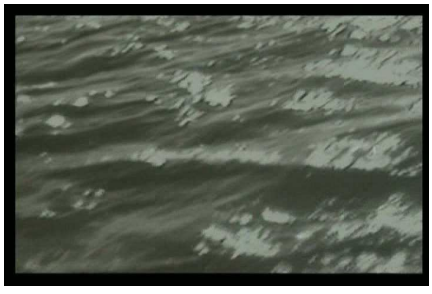
Selon Philippe Dubois, l'articulation des plans noir et blanc / couleur (*Métissage)* peut jouer à la fois sur le terrain de la symbologie chromatique et du scénario, lequel est fortement associé à la structure du récit[2]. Cette logique de succession épouse un raisonnement qui dépasse les significations conventionnelles sur les probables significations de chaque bloc selon leurs nuances chromatiques. Ainsi, nous croyons qu'ici, les principaux effets de cette forme de *métissage* échafaudent des récits multiples et, parmi eux, les affectivités esthétiques et les « révélations » sur les temps. Le pouvoir diégétique des variations chromatiques forme la thématique de base pour les « réalités » aussi différentes que multiples que le film nous propose. Elles sont soit structurées par l'enchaînement de noir et blanc / couleur, soit organisées entre les différents tons mono-saturés, qui structurent une narrativité temporelle au long du film. D'autre part, à la fois les couleurs et la totale carence de couleur jouent dans certains chapitres le rôle de tremplin affectif. Elles démontrent encore plus leur force temporelle dans des scènes non linéaires, où, plutôt que raconter les faits, elles exposent les sentiments de l'exil.

Toute cette dynamique, imprimée à partir de la composition entre plans noir et blanc – couleur, offre un modèle d'autogestion du sens et du temps, dans une expression complexe, à la fois par l'interactivité et par la mobilité. Ces deux dernières évoquent évidemment plus le temps que l'espace, et le montage des temps parallèles. *Elegy of a Voyage* (2001) rassemble dans ses plans parallèles presque la totalité des effets chromatiques que nous avons abordés ici. Nous pouvons observer, une fois de plus, en tant que témoins synchronisés à l'objectif de la caméra, un enchaînement des présents de différentes couleurs qui cohabitent. Dans le premier plan, les couleurs sont travaillées d'une façon assimilable à la technique de coloriage au pochoir[3], intervenant sur l'image « noir et blanc » du

---

[1] *Ibid.*
[2] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* 1995, p. 77.
[3] Il est de notoriété publique que Sokourov enregistre ses films avec une caméra haute définition numérique pour les retravailler en postproduction avec des logiciels de traitement d'image pour obtenir les couleurs et les tons. Ce travail est pour lui indispensable pour pouvoir ainsi rendre aux

paysage *hybridations*. Colorés avec délicatesse d'un rouge aqueux, les pétales des fleurs – par l'intermédiaire du vent qui les met en mouvement – sont les indices uniques qu'il ne s'agit pas d'une photographie. Dans les plans suivants, nous sommes spectateurs des confrontations entre le noir et le blanc. Le premier est un plan du ciel, où des nuages bougent tout doucement. Le noir et le blanc, comme masse de couleur, sont consommés en alternance l'un par l'autre, autorisant les tons gris à apparaître dans leurs intermèdes. Des oiseaux survolent une mer vert-grise et les hybridations se suivent par intermittences. Dans tous ces plans, les images sont intentionnellement floues. Celles-ci sont effacées de leurs formes et de leur symbologie, à tel point que la vue est complètement livrée aux contemplations et aux impressions provoquées par le « ballet » des couleurs confrontées à la lumière éclatante du soleil et au noir profond du ciel.



Elegy of a Voyage, Sokourov, 2001.

Le plan suivant, une plongée tournée au raz de l'eau, survole l'extension d'eau colorée par des tons verts. La vitesse et l'étendue sont uniquement dynamisées par les éclats de lumières, venus d'un soleil qu'on ne voit jamais, et reflétées par les vagues. La plongée dans les couleurs est un genre qui se répète assez souvent dans les premières minutes du cinéma de Sokourov. Il est possible de l'interpréter comme une action de détachement où le regard doit être libéré de tout ce qui est matière. Ce regard, « détaché », est plongé, puis atterrit dans une dimension où « notre manière habituelle de connaître », fondée sur l'espace, est effacée au profit du temps. Car non seulement l'espace et la matière nous masquent la relation de l'esprit avec les couleurs et le temps, mais ils nous masquent aussi ce qu'ils ont de commun, qui relève de la durée ou, plutôt, des intervalles

images toutes les impressions et qualités telles qu'il les voit. Seulement une fois ce travail achevé, ces images sont transférées sur la pellicule pour devenir le support filmique de projection. Voir également à cette fin : Machado, Alvaro, *op. cit.*

de temps qui produisent des degrés ou des *rythmes* divers[1]. Les plans monochromes se succèdent et nous assistons encore à des paysages et visages désolés et isolés, comme perdus ou oubliés quelque part dans une archive. Ces images sont gérées par un acheminement de plans troubles de différents tons monochromatiques (effets proches des *virages).* À la différence de *Le jour de l'éclipse* (1988)*,* les tons sont obscurs, ils plombent l'atmosphère. Parfois les plans monochromes sont coupés par la délicatesse des touches colorées, par exemple les paysages enneigés qui se présentent, constamment, comme un *berceau* mortuaire. Dans la presque totalité des scènes d'*Elegy of a Voyage,* la caméra est juste posée sur un emplacement dans l'attente que le temps se déroule devant son objectif. Les rares mouvements de caméra, quand ils existent, sont assurés par des *travellings*, comme le déplacement dans un train qui parcourt des paysages et des villages perdus au milieu de la *Taïga*, colorés uniquement par le bois noirci et le blanc des neiges tombées sur les toits, sur les arbres, dans les rues. Quand la caméra-témoin arrive en ville, c'est sur une voiture qu'elle arpente des rues et autoroutes suivant les filets de lumières rouges des feux à l'arrière des voitures, la coloration des enceintes lumineuses des commerces. Après, elle survole les lumières multicolores de ce qu'on a coutume d'appeler la « modernité » urbaine. Tout le restant du mouvement et même le fractionnement des plans panoramiques sont activés par les intervalles colorés qui apparaissent et disparaissent au profit du suivant.

Elégy of a Voyage, Sokourov, 2001.

Toutes ces dynamiques de composition chromatique offrent des modèles complexes d'interaction du sens avec le mobile évoquant des sensations et perceptions esthétiques comme celle du rythme, des correspondances, des fissures et du montage. Il s'agit cependant d'un concept de « montage couleur, spécifique, mais qui, évidemment, ne

[1] DELEUZE, Gilles, op. cit. 2006

peut lui aussi, que se penser à partir des concepts généraux de montage développés abondamment par Eisenstein »[1] par exemple. Néanmoins, d'un côté l'utilisation des couleurs chez Eisenstein intègre un projet général où chaque apparition et disparition de chromatisme est considérée pour sa « puissance expressive » et unifiée dans un ensemble où chaque matière doit avoir un sens consciemment repensé[2]. Cette « stratégie de production de sens », selon Dubois, limite les théories « eisensteiniennes » de la couleur. D'un autre côté, les effets de *métissage, mélanges et hybridations* retrouvés chez Sokourov, chez Tarkovski ou encore dans les projections de Turrell, même pensés méthodiquement dans leur production, offre au chromatisme une revanche au moment d'être mis en scène par la projection, par les sensations et les affectivités inopinées réveillées chez le spectateur.

Pour finir le sujet sur le « métissage », plus pour une question de temps et d'espace que pour l'avoir épuisé, on pourrait dégager quelques éléments indispensables à notre analyse. En effet, dans les exemples cités ci-dessus, les articulations des plans noir et blanc / monochrome / couleur jouent comme des plans dont le chromatisme construit la dynamique. La couleur – ou son manque – joue plus que sa valeur conventionnelle, elle configure la structure plastique et l'enchaînement des plans qui prête son rythme au récit. « Les modulations chromatiques, dans l'espace, dans le temps, entre elles, sont très liées aux modalités musicales, aux concepts d'harmonie, de rythme, de correspondance, etc. »[3]. On pourrait certainement approfondir des questions connexes qui souffrent de la coloration « réelle », car le noir n'est jamais noir et la blancheur déchire la pellicule par l'impression angoissante d'éblouissement renforcé par le soleil zénithal, qui éclaircit encore un peu plus les plans. Ces figures d'enchaînement de blocs couleurs et monochromes forment l'« alternance de masses et de la logique de successivité » aux effets très élémentaires, comme le rythme.

---

[1] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* p.89.
[2] EISENSTEIN, Sergei. *op. cit.*
[3] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* p.88.

Conclusion de la seconde partie

Cette seconde partie s'achève avec l'idée de créer une transition entre la durée (constituée par la continuité dans la saturation, ou le prolongement chromatique, dans un plan et / ou dans l'enchaînement de plans chromatiques) et la fragmentation du temps dans le plan par les instants ou les fractures chromatiques. La fracture temporelle et chromatique est le sujet qui motive l'évolution de notre travail dans la troisième partie qui suit. Dans l'intention de parler du cinéma au pluriel, il sera question d'aborder des œuvres multiples, qui traduisent le déploiement visuel et artistique où le cinéma est revisité ou retravaillé, soit par ses concepts soit par ses dispositifs. Le point de convergence dans le choix de ces œuvres est la particularité de leurs instants couleurs et la place que le regard occupe en communion avec les images. Ces instants couleurs et ces intervalles chromatiques se manifestent majoritairement en vrac et en répétitions inattendues et volontaires. Pour ces dernières, on ne cherche ni logique ni raison dans leur ordonnancement. Dans les deux premières parties, nous nous sommes concentrés sur des durées composées d'une continuité rythmée, un *tempo* qui avale les espaces dans l'action chromatique. Même si ces durées sont constituées de discontinuités rythmées, la linéarité des actions chromatiques déploie des temps parallèles et englobe les espaces plutôt qu'elle ne les fragmente. Ces actions rendent possible de penser la durée à travers la continuité des instants couleurs. Cette durée-là n'est pas exactement celle que défend Bergson dans sa proposition la plus célèbre, quoique, au cinéma, la continuité ne peut pas être un continu ininterrompu du passé absent[1]. Cet art expose un passé qui se renouvelle à chaque instant. Nous nous concentrerons dans la partie suivante sur les instants où le temps, l'espace et le regard sont sollicités à chaque interstice chromatique.

La vision que nous cherchons à offrir dans le cinéma mentionné n'est plus de l'ordre de l'image, ni de la succession d'images. Nous nous focalisons plutôt sur ce qui s'intercale entre les images, ou ce qui vient de leur intérieur et inonde leur surface, créant pendant la projection un lien avec le dehors. Le rapprochement des

[1] BERGSON, Henri, *op. cit.* 2003.

œuvres de Turrell, de Tarkovski et de Sokurov n'est pas nourri d'une pensée autour de la continuité, mais d'une pensée de la durée. À travers leurs œuvres, nous pouvons ressentir le travail et la recherche pour l'obtention d'une incontestable maestria de formes par laquelle ils obtiennent également la maîtrise de la durée. Si la couleur projetée s'exprime par le mouvement d'un perpétuel devenir[1], « cela suppose nécessairement une certaine durée, donc une organisation de celle-ci, c'est-à-dire un *rythme* »[2].

Il nous a fallu structurer une idée pour pouvoir bien la fragmenter, pour parvenir à parler et à penser les instants dans la durée, en partant du monochrome pour arriver aux enchaînements chromatiques. Évoquer ce circuit de l'esprit, qui nous pousse à penser le tout à partir de ses fragments auxquels il ne se réduit pas, n'est que le premier stade pour accéder aux problématiques qui vont alimenter la troisième partie de ce travail. L'ambition est de pouvoir avancer nos idées sur l'*effet couleur* en tant qu'*instant* et *interstice* dans l'image projetée, qui arrachent le regard vers le vide et le laissent s'y intégrer. L'élaboration de ces deux dernières parties nous ont permis de bâtir des réflexions autour de la couleur, et des affectivités en rapport aux sensations qu'elles peuvent potentiellement développer pendant leur apparition. Dans la prochaine partie, les œuvres choisies exigent plus qu'une approche esthétique, compte tenue de l'*impuissance* de la pensée elle-même à se concentrer sur quelque-chose de « pur » et de le garder en état.

Le regard est alors plus que jamais sollicité dans ces œuvres, même quand on garde l'impression d'être incessamment renvoyé à la surface du temps et de l'espace. Comme le laissent entendre les chapitres précédents, nos approches sont gouvernées par la notion phénoménologique du regardant et du regardé comme *présence* à partir de l'*expérience d'être partie constituante du monde*[3]. « *La vérité est que nous sommes réellement (…) dans tout ce que nous percevons* »[4] : en opposition au corps matière infime et limité, Bergson propose le « corps immense » et sans limitation. Ce corps est une fois de plus sollicité, fracturé, enfumé, noyé, brûlé, déchiré pour se libérer

---

[1] WITTGENSTEIN, Ludwig, *op. cit.*
[2] MITRY, Jean, *Le cinéma expérimental – Histoire et perspective*, Ed. Seghers, Paris, 1974, p. 7.
[3] MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.* 1979.
[4] MOTEBELLO, Pierre, « Le paradoxe de l'esthétique : chair et cosmos », *in* : P. Montebello, *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris, VRIN, 2008, p. 208.

de la limite de la chair, afin de s'étendre « jusqu'où s'étend la perception : jusqu'aux étoiles » [1], en particulier celles observées dans la tempête ou dans le néant opaque du noir, ou dans transparence du vide. Ce seront les derniers sujets étudiés dans ce travail.

La perception dans la couleur

Dans le cinéma « classique » du début du vingtième siècle, les mélanges noir et blanc - couleur pouvaient être considérés par les analyses comme des espaces et des significations symboliques de l'ordre de la réalité, de la peinture, du rêve, et de l'imaginaire. Dans les années qui suivirent, les couleurs ont été intentionnellement travaillées par certains réalisateurs comme éléments dynamiques et « thèmes » sémantiques, notamment par Eisenstein, ou révélateurs de sentiment chez Antonioni ou Kurosawa par exemple. Si nous reculions ou avançons cette analyse au fil du temps, nous nous rendrions vite compte que le jeu entre couleurs a toujours été utilisé au cinéma dans le but d'acculer le spectateur à sortir du rôle passif de simple assistance. Mais les effets couleurs, qui existent au moment des projections des plans cités ici, sont la plupart du temps sans « prétention » d'action. Parfois, nous pourrions même supposer qu'ils sont juste là pour « ennuyer » celui qui les regarde, pour l'envoyer dans un milieu sensible et le convier au détachement du regard. Ce détachement rend possible une inversion qui révèle son appartenance au visible, ainsi que l'effacement de la limite du visible et du voyant.

Comme l'a écrit Bachelard : « Mais la fonction du philosophe n'est-elle pas de déformer assez le sens des mots pour tirer l'abstrait du concret, pour permettre à la pensée de s'évader des choses ? Ne doit-il pas, comme le poète… » – il cite Mallarmé – « […] donner un sens plus pur au mot de la tribu ? » [2]. Le chemin emprunté ici consiste à penser la conjugaison entre les lieux de projection et les lieux filmiques comme part d'une seule expérience esthétique et affective de

[1] BERGSON, Henri, *op. cit.* 2003.
[2] BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Éditions Stock, 1992, p40.

l'espace et du temps, c'est-à-dire comme mise en question des perspectives des lieux et des instants.

Face aux œuvres de Turrell, de Tarkovski et de Sokourov, une esthétique de la non-matérialité voit le jour. À l'intérieur de leurs projections, nous ne percevons pas seulement avec les « yeux de l'esprit » mais aussi avec les « voies du sensible », dans l'attente de ce qui menace de disparaître. Dans ces œuvres, la manifestation chromatique fluidifie le temps à travers l'effacement des ruptures dans le défilement des formes. Ces effets chromatiques, révélés par la force agissante de la lumière, apparaissent comme surfaces mouvantes des figures et des espaces soumis aux écueils du devenir. À l'intérieur, le regard enveloppé par l'atmosphère chromatique se perd dans un espace dont il n'est plus le centre, la mise à mal de la représentation tridimensionnelle du visible s'opère ainsi par les distorsions de la place du regardant et de la prise de vue. Pareillement aux images, l'œil s'égare dans des poussières et des brumes chromatiques – dans les grains du ciel oblique et nuageux, au risque de s'écraser au sol – qui enfantent les images dans un jeu d'apparition-disparition, *visible et invisible*. La sollicitation d'un regard détaché des concepts rigides du corps est essentielle pour accéder à un « non-lieu » *idéal* à la fois *ouvert* et interdépendant, où cohabitent le regard et l'esprit. Ce lieu, qui sollicite le regard du spectateur « ordinaire », est composé de toute cette essence qui le fait « cinéma », empli d'images disproportionnées, dérobées par des couleurs inopinées.

Même si nous ne pouvons pas affirmer que la couleur dans les films de Sokourov et Tarkovski bénéficie d'un traitement « rituel » comme c'est le cas pour les œuvres de Turrell, la manifestation chromatique, dans les espaces qu'ils enregistrent et exposent, ouvrent empiriquement à la possibilité d'une réflexion au-delà du niveau structurel. De même, la production et la perception de la linéarité et du fractionnement du temps dans les plans ne seraient pas du tout les mêmes si le regard n'était pas sensible à l'étalement ou à la condensation de certains effets chromatiques. Ces derniers contribuent également à la « déformation perspective» du regardant et du regardé, s'organisant de façon à « agencer » les « lieux » au sein d'une structure globale.

Dans un de ses livres dédiés à la couleur, Michel Pastoureau remarque que l'étymologie du mot *color,* duquel sont issus les termes référents à la couleur dans plusieurs langues européennes, anglais inclus, est à l'origine attaché au verbe latin *celare,* qui sous-tend une connotation de fermeture, de dissimulation[1]. Dans les racines germaniques ou grecques, il s'agit respectivement de *faber* et *khrôma* dont les sens véhiculés attribuent à la couleur une notion de matière enveloppante, de peau, de surface, de pellicule. Pourtant, à contre-courant de cette origine étymologique, dans les cas cités jusqu'ici, nous nous sommes confrontés avec des couleurs qui sont la chair, qui y habite le regard, l'espace et l'image. Mais celle-ci n'est pas la chair attachée ou limitée à un squelette, elle est flottante, atmosphérique, et sa forme est constituée par le tout. Même quand ces couleurs semblaient couvrir un objet ou un espace, elles ne semblaient jamais leur appartenir, et vice-versa. Ces couleurs se dévoilent par la latence opérante et insistante du voir qui perçoit au-delà de ce qu'on ne saisit pas[2]. « Entre les couleurs et les visibles prétendus, on retrouverait le tissu qui les double, les soutient, les nourris, et qui, lui, n'est pas chose, mais possibilité, latence et chair des choses »[3]. Ces effets couleurs rayonnent autour, au-dessus et à l'intérieur, sans jamais appartenir à une structure stable pour qu'on puisse les attribuer à une cause. Instables, ils créent des superpositions de surfaces tout en gardant leur transparence. Ils font l'effet d'un mouvement flottant dans et entre les plans, recouvrant les espaces et les *choses.* Ces effet couleurs avancent, reculent et s'effacent au profit d'autres.

Il est vrai que la notion *merleau-pontienne* des couleurs comme phénomène qui « me traverse et me constitue en voyant »[4] n'est pas un privilège exclusif au cinéma. Néanmoins, les particularités instables et « versatiles » de l'effet couleur produisent au cinéma une sensation unique de mouvement et de temporalité du plan fixe et des longs plans. Ce sont, vraisemblablement, des qualités attribuées aux couleurs qui n'appartiennent ni à la matière (choses) ni à la culture (usage des choses). Nous ne pourrons cependant jamais affirmer que c'est cette non-

1 PASTOUREAU, Michel, *Couleurs,* Paris, Editions du Chêne, 2010.
2 MERLEAU-PONTY, 2002, *op. cit.*
3 MERLEAU-PONTY, 1979, *op. cit.* p.175.
4 *Ibid.*

appartenance et cette « versatilité » de la couleur qui lui confèrent des particularités temporelles, mais nous croyons que ces dernières font partie de ses qualités en tant que couleur-temporelle. Dans certaines cultures, la couleur n'est pas isolée comme une unité, mais assemblée à des paramètres propres à chacune de ses manifestations. « En Afrique noire, par exemple, jusqu'à des dates récentes, l'essentiel n'était pas de savoir si une couleur était rouge, verte, jaune ou bleue, mais de savoir si elle était sèche ou humide, lisse ou rugueuse, tendre ou dure, sourde ou sonore » [1]. Ce sont à ces mêmes paramètres que la couleur, ou les couleurs, se réfère(nt) dans plusieurs langues amérindiennes (rouge - *cororal* (serpent) = rugueux et coulant, bleu - *pourri* = couleur du malade ou du mort, en référence à la boue bleu-obscure et mal odorante des marécages). De même au cinéma, dans une projection, la couleur n'est pas un élément unique en soi, « encore moins un phénomène relevant seulement de la vue ; elle est appréhendée de pair avec d'autres paramètres sensoriels »[2]. Le temps et le mouvement sont seulement deux de ces paramètres. Étudier la couleur hors de l'espace de manifestation « serait mettre la sollicitude de l'Être d'un côté et sa variété de l'autre », point sur lequel nous sommes d'accord avec Merleau-Ponty. L'auteur observe aussi qu'indépendamment de notre volonté, la couleur, quand elle est emboîtée dans un espace assez large, se met à bouger, agençant des instabilités avec d'autres couleurs[3]. Il faut donc chercher ensemble l'Être, et l'espace, et le temps, et le contenu, car selon lui « le problème se généralise, ce n'est plus seulement celui de la distance et de la ligne et de la forme, c'est aussi bien celui de la couleur » [4]. Les couleurs que nous traçons et citons au long de ce travail doivent leur existence à leur propre univers. Il ne s'agit donc plus des couleurs de la peinture, du simulacre ou de la nature, mais de ce que Merleau-Ponty nomme « dimension couleur », « […] celle qui crée d'elle-même à elle-même des identités, des différences, une texture, une matière, un quelque chose… »[5]. Il ajoute que : « Pourtant, décidément il n'y a pas de recette du visible, et la seule couleur, pas

[1] PASTOUREAU, *op. cit.* p. 11.
[2] *Ibid.*
[3] MERLEAU-PONTY, *op. cit.* 1979.
[4] MERLEAU-PONTY, 2002, *op. cit.* p. 67-68, – Merleau-Ponty fait référence à « P. Klee, *Journal.* » Trad. Fr. Klossowski, Paris, 1959.
[5] *Ibid.*

plus que l'espace, n'en est une. Le retour à la couleur a le mérite de nous amener un peu plus près du « cœur des choses ». Mais il est au-delà de la couleur – enveloppe comme de l'espace –enveloppe ».

Plutôt qu'à un phénomène d'ordre physique ou optique, nous avons ici affaire à un phénomène de sensation et de perception esthétique. L'effet couleur naît d'une source lumineuse mise en scène dans un espace ou une surface perçue et assemblée par l'appareil complexe de l'œil-cerveau, que l'on a su jusqu'ici bien décrire, suivant les traits de certains spécialistes dans la discipline. Mais, le verbe et la parole ne suffisent pas pour traduire les sensations esthétiques qu'éveille cet effet. Plus nous cherchons la définition exacte de l'effet couleur dans les œuvres ou les passages de notre corpus, plus il nous semble appartenir à un concept inné, dirigé vers des regards sensibles. Néanmoins la relation entre regard et apparition reste infiniment complexe. S'il est possible de postuler qu'une couleur n'existe pas quand elle n'est pas regardée[1], pour nous, elle existe même quand nous ne sommes pas conscients de l'avoir vue ; elle est ressentie et photographiée par l'inconscient à travers les sensations esthétiques. La couleur se dissipe, mais la sensation de son passage, bien qu'incertaine, languit dans notre mémoire.

Pour clore la partie précédente et introduire la suivante :

Que l'image doit-elle contenir pour que nous puissions y percevoir une fixation de la *durée* dans le temps ? C'est peut-être par cette profonde interrogation que nous aurions pu poursuivre pour aboutir à la notion de temps-couleur, que nous ne voulions pas laisser ici sans réponse. Les questions déjà complexes concernant les actions temporelles de l'effet couleur en tant que cinéma se sont d'avantage imposées à la pensée dans les deux dernières parties.

À la problématique de la couleur vient surtout s'ajouter celle de la sensation de temps qui lui est corrélative. Pour ce motif, nous avons en fait choisi de traiter les manifestations « pures » de la couleur et la façon dont une ou plusieurs

[1] GOETHE, Johann W.V, *op. cit.* 2003.

manifestations chromatiques peuvent être pensées ou ressenties, par l'approche esthétique, comme images de temps.

Ces deux dernières parties n'ambitionnent donc aucunement de produire une évaluation symétrique ou systématique sur les affections et les perceptions, surtout temporelles, que les variations couleur (ou des couleurs) peuvent susciter dans l'image cinématographique pendant sa projection. Dans les chapitres précédents, nous avons cherché à traiter d'autres problèmes que celui de la simple élaboration d'une « taxinomie », pour réfléchir d'avantage à des probabilités plus manifestes. C'est par exemple le cas de la communion entre l'œuvre et le regard témoin du spectateur, par l'intermédiaire des effets couleurs. Andreï Tarkovski, en tant qu'auteur et penseur du cinématographe, ne considérait pas qu'une continuité dans la succession d'instants sans rapport puisse être réalisable. Il convenait qu'il était toujours possible de produire une continuité temporelle dans les successions d'instants qui ne soient pas pensées chronologiquement, mais affectivement. Et le rapport que cette pensée entretient avec la philosophie est étroit. Suivant les considérations esthétiques, il est tout à fait possible d'« inventer » un cinéma et de le rapprocher de la philosophie[1]. Notre travail parle d'un cinéma conceptuel, un cinéma des sensations, concevable à travers les dispositifs du cinéma, vivant dans la théorie cinématographique et philosophique.

Si impossibilité il y a, en tout cas au cinéma, de définir clairement un seul évènement de *durée* ou d'*instant* – c'est le cas de l'image couleur en mouvement, car l'intégration des deux permet la création du cinéma – nous pouvons cependant envisager l'hypothèse d'une action de temps par l'esthétique couleur, sans pour autant ignorer que le temps correspond aux exigences des sensations et se défait parfois de tout ce qui peut être symbolique. Dans *Image temps*, Deleuze considère que la pensée sur l'art doit s'abstraire de la figure humaine ou de tout ce qui peut émaner de l'« anthropomorphisme » de la représentation, pour accéder aux dimensions temporelles de la couleur au cinéma, même quand cette représentation est figurative. Nous avons alors dû, par principe, « désorganiser » notre corpus,

[1] Nous partons des conceptions et des formulations élaborées par Gilles Deleuze, Jacques Aumont ou encore les exposés de Philippe Dubois concernant les dispositifs du cinématographe (voir bibliographie) sur les possibilités de concéder et de penser le cinéma.

pour le refaire « corps sans organes », et nous concentrer sur la vie « non subordonnée » des couleurs.

Le cinéma de Turrell correspond bien à cette conception de l'art, et les images de Sokurov ou de Tarkovski se refusent à être une illustration de leur narrativité. Pour se libérer d'une fonction « trop proche du langage », les couleurs sont repensées et retravaillées chez ces trois artistes, dans le but de devenir non pas une représentation du temps, mais le temps lui-même, loin des théories selon lesquelles la représentation du temps n'est perceptible que par « association et généralisation », ou comme concept. « C'est là que se réalise le vœux de Tarkovski : que le "cinématographe arrive à fixer le temps dans ses indices [dans ses signes] perceptibles par le sens". Et d'une certaine façon, le cinéma n'avait jamais cessé de le faire ; mais, d'une autre façon, il ne pouvait en prendre conscience que dans le cours de son évolution, en faveur d'une crise de l'image-mouvement »[1]. Leurs images recousent le « découpage sensori-moteur et signifiant du monde perceptif, tel l'organisme animal humain lorsqu'il se défait de soi comme centre du monde, lorsqu'il transforme sa position d'image parmi les images en *cogito,* et renonce à être le centre à partir duquel il découperait les images du monde »[2].

Pourquoi les manifestations chromatiques deviennent-elles temps et non une représentation du temps ? Principalement parce que, selon Deleuze, elles n'y manifestent plus les forces constitutives du mouvement, elles manifestent dans la « *médiateté* » du temps qui est présentée sans médiation ou symbologie. C'est pourquoi, au fil des textes, nos réflexions ont pu s'approcher et se familiariser avec la notion deleuzienne d'images-temps, bien que notre analyse ne puisse pas être sémiotique. En effet, nous ne pensons pas à ces chromas comme à un des mouvements physiques dans l'espace filmique, mais plutôt comme forme directe d'un récit des temps. Et si, pour Bachelard, s'« immobiliser c'est mourir », Deleuze va encore plus loin et ajoute qu'un cinéma qui n'atteindrait pas des images-temps directes serait un cinéma qui n'aurait pas accompli son sens. Car, « l'image directe

---

[1] DELEUZE, G. *op. cit.* 2006, p. 61.

[2] RANCIERE, Jacques, « Existe-il une esthétique deleuzienne ? » *in* ; *Gilles Deleuze – une vie philosophique*, sous la direction d'Éric Alliez, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo, coll. Les empêcheurs de penser en rond, 1998, p.530.

du temps donne à voir l'inventivité du temps : la possibilité de chaque instant renouvelé, de faire apparaître du nouveau et de l'imprévu »[1]. Le rapport de temps nous permet, pendant la projection, d'entretenir une relation avec le dehors. Ce média de temps dans l'art doit faire jaillir l'intérieur vers le dehors et le conserver ; quand il ne pourra pas conserver la durée, il le fera par sa répétition, d'où les enchaînements « irrationnels » qui font du montage une conséquence.

Le fait que certaines œuvres d'un nombre limité de cinéastes ou d'artistes retiennent plus particulièrement notre attention dans ce travail est principalement dû à un choix nécessaire. D'autres œuvres offrent une manifestation de la couleur tout aussi éloquente et riche en possibilité d'analyse temporelle. C'est le cas notamment de certains passages ou films couleur de Kurosawa, que nous avons peu cité dans ce travail, car ses couleurs justifient, rien que pour elles-mêmes, une autre thèse. Dans la prochaine partie, nous essayerons de faire avancer nos réflexions sur ces points. C'est également le cas des effets couleurs résultant des applications expérimentales où ils sont parfois les uniques éléments donnés à voir. Bien que la projection continue d'être le médiateur entre l'œuvre et le regard, nous essayerons de nous attarder sur certaines particularités des interférences chimiques, physiques, numériques, organiques et temporelles, intentionnelles ou non, sur le support filmique, notamment le support « Super 8 », qui donnent vie aux éclatements des couleurs et qui métamorphosent la projection de l'œuvre en une performance de couleurs.

[1] DE LACOTTE, Suzanna, H. *op. cit.* p. 85.

3° PARTIE

Matière Instable : L'effet couleur comme instant filmique – la matière instable de la couleur et du temps = Instants

Introduction – 3° Partie

Cinéma abstrait, expérimentations chromatiques.

« *Imaginons un œil qui ne sait rien des lois de la perspective inventées par l'homme, un œil qui ignore la recomposition logique, un œil qui ne correspond à rien de bien défini, mais qui doit découvrir chaque objet rencontré dans la vie à travers une aventure perceptive* »[1].

Expérimentations

On sait que le cinéma d'expérimentation, en ce qui concerne les applications autour des gammes chromatiques, existe depuis le début du XX^{ème} siècle. Il est arrivé dans les salles d'exhibition avant même que la pratique du techno-couleur ait pénétré le cœur des grandes industries cinématographiques[2]. Ces expérimentations restent pourtant, de nos jours, un des genres les plus «inaccessibles» au grand public. Vraisemblablement à cause des formes non-figuratives et non-narratives correspondantes au cinéma « traditionnel»[3], mais possiblement aussi parce ce que son statut d'expression artistique lui a discerné une place « prestigieuse » néanmoins limitée aux galeries et aux institutions spécialisées. Il peut paraître l'antithèse absolue du cinéma commercial narratif. En France, par exemple, le cinéma expérimental est seulement diffusé au sein de grandes institutions comme le Centre Georges Pompidou, la Galerie Nationale du jeu de Paume, la Cinémathèque française, l'*American* Center, ou bien encore par le biais d'initiatives indépendantes, *Paris Expérimental* et l'institut *Light Cone.* Cette marginalité n'est pas loin de la réalité d'autres pays, comme le Brésil notamment. Nous pourrons faire usage de certains de ses films, qui ne furent mis à disposition et rediffusés par des grandes institutions seulement rétrospectivement – alors même que leur production est antérieure aux années soixante-dix – grâce à un programme de récupération et de restauration de films expérimentaux. Un programme ambitieux des fondations de São Paulo, avec la coordination de Rubens Machado Jr, USP, a permis à la fois de restaurer les œuvres des années

---

1 BRAKHAGE, Stan, *Métaphores et vision*, centre Georges Pompidou, Paris 1998, Ed. originale *Metaphors on vision*, Film Culture, New York 1963.
2 MITRY, Jean, *Le cinéma expérimental – Histoire et perspective*, Ed. Seghers, Paris, 1974.
3 YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul, *Le Cinéma Expérimental*, Paris, Taschen, 2009.

soixante-dix au format Super 8 et de remettre en scène des œuvres qui ont marqué l'histoire du cinéma expérimental dans le pays. Désormais, elles peuvent être vues par un public autre que celui des archives.

Found-footage, agressions chimiques, grattages, collages, peinture directe. Ces exemples ne sont que quelques unes des techniques existantes pour réaliser ce genre de film « direct » – en référence à l'immédiateté du geste du réalisateur qui travaille directement sur la pellicule, sans utiliser personnellement la caméra. Ces techniques sont multiples, nous pourrions dire illimitées, compte-tenu qu'elles ne suivent aucune norme ou directive précise, et qu'elles naissent exactement du désir du cinéaste de « pousser » encore plus loin la notion de comment faire du cinéma. Les films de Cécile Fontaine présentent, à cet effet, quelques exemples de possibilités de travailler le médium du film directement. La quantité de réalisateurs qui travaillent sur cette thématique – parmi lesquels nous soulignons principalement Jürgen Reble, Malcolm Le Grice, Stan Brakhage et Marcelle Thirache – est aussi multiple que les techniques adoptées.

À propos de ce genre esthétique, les racines du style du travail sont plongées dans le cercle artistique qui fait de l'abstraction un langage du cinéma pour « révéler l'invisible » et exprimer des réflexions approfondies sur le visible dans le monde moderne. À en croire Paul Young et Paul Duncan, les artistes qui se tournent vers ces expérimentations, principalement en ce qui concerne l'abstraction, cherchent, à l'origine, à exploiter et à élargir les idées issues des mouvements artistiques de l'ère moderne, notamment la peinture et la musique, tels que le futurisme, le dadaïsme, le constructivisme, en s'inspirant même de la « synthèse symbolique de Rimbaud »[1]. Toutefois, c'est dans la seconde phase de ce mouvement cinématographique, quand le mouvement pictural n'en est plus le « chef intellectuel », que les techniques directes vont produire un genre de cinéma de concept propre, où la performance des couleurs ne sera plus attribué ni à la peinture, ni à la musique. Un premier regard rapide sur ces images pourrait potentiellement nous limiter aux questions autour des techniques employées et des propriétés pertinentes aux dispositifs qui les valident comme « cinéma » ou comme

[1] YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul, *op. cit.* p. 51.

« cinéma d'expérimentation ». Considérant qu'il existe déjà quelques travaux remarquables, pour autant non-exhaustifs, concernant la technique, qu'en sus, toute œuvre cinématographique relève de l'expérimentation, et qu'enfin tout le cinéma se valide par de multiples dispositifs[1], nous avons choisi de ne pas trop nous attarder sur ce sujet. En effet, c'est en considérant l'exceptionnalité du cinéma dans sa globalité que nous pourrions ainsi comprendre les parties constituantes de ce travail, et c'est ce que veut dire Dominique Noguez quand elle écrit : « Le cinéma que l'on veut ici célébrer est difficile à qualifier. En vérité, il n'a pas besoin de qualificatifs : c'est le cinéma même. C'est à partir de lui – qui est ce qu'il y a de vivant et d'essentiel dans l'art des images animées et sonores – que les autres films doivent se situer, comme c'est à partir de Rimbaud, de Cézanne ou de Bach que doivent se situer les romans de gare, les croûtes de la place du Tertre, les tubes de l'été »[2].

Bien que rien ne nous empêche de produire quelques analyses sur ces particularités au fur et à mesure que les textes suivants prendront forme, nous resterons concentrés sur la démarche de penser les manifestations couleurs dans leurs limites et leurs potentialités, de marquer les dimensions temporelles. Dans le cinéma expérimental, plus particulièrement dans le cinéma direct, il est exceptionnel d'avoir une projection qui révèle des plans distincts et continus, mais plutôt des intercalations courtes et des mélanges d'images et de plans où la couleur est parfois la colle de jonction ou l'abyme de séparation qui marque des intervalles et des sursauts temporels.

Avertissement : Dans cette partie de notre travail, bien que nous n'ayons pu entièrement développer le regard de l'intérieur des installations, *a contrario* de la première et la seconde partie, nous essayerons de garder le même point de vue sur les œuvres, soit un regard spectateur à partir des projections. Cependant quelques œuvres qui seront citées et travaillées ici, du fait de leur propre support, sont aujourd'hui uniquement disponibles à la visualisation sur VHS ou CD, les œuvres du mouvement *Marginália-70,* par exemple, dont l'effet de projection sur écran

---

[1] MITRY, Jean, *op. cit.*

[2] NOGUEZ, Dominique, « Qu'est-ce que le cinéma ~~Expérimental~~ » *in* : Noguez, D, *Éloge du cinéma expérimental*, définitions, jalons et perspectives, Paris, Centre George Pompidou, 1979.

lumineux peut être assez trompeur. Nous ajouterons à cette observation quelques *performances* de Jürgen Reble qui, après leurs exhibitions et brûlures, ont rendu à l'œuvre son caractère littéralement éphémère ; nous n'avons eu que les enregistrements pour y ré-accéder. Bref, il s'agit de l'empirisme que le mot *expérimental* lui-même peut suggérer.

CHAPITRE VII –

Correspondance du lyrisme et de l'affection.

VII. Cécile Fontaine, miroir chromatique

Cécile Fontaine travaille la pellicule directement en cherchant à réinventer, à chacun de ses films, une technique d'intervention différente de la précédente. Il s'agit là d'un travail complexe et foisonnant qui produit des images fugaces que chacun percevra ou non à l'heure de la projection. Ses méthodes peuvent varier de la teinture directe sur pellicule à la superposition de photogrammes déjà tournés et récupérés par l'intermédiaire de tiers ou dans des archives de famille. Le résultat donne vie assez souvent à des films riches en « clignotements » chromatiques constitués de défilements singuliers. Ceux-ci peuvent parfois naître d'une animation réalisée image par image ou aléatoirement par le défilement manuel de la pellicule exposée à des lumières couleur, ou encore, par des actions directes sur des films récupérés, déjà tournés, internationalement répandu par *found-footage*, ceux-ci étant ensuite retravaillés par des interférences chimiques ou physiques. Le *lifting* « sec » et « humide » sont également des moyens utilisés par l'artiste. La cinéaste décolle, gratte, teinte, puis recolle suivant des techniques qui la rapprochent des méthodes utilisées par Marcelle Tirache. Elle détourne parfois ses propres techniques habituelles d'animations en teintant la pellicule avec des produits de nettoyages. Cécile Fontaine reprend l'idée de production de film hors caméra entreprise dans la poétique des couleurs par de vieux outils, utilisant tout ce qui est à sa disposition au quotidien, mais en l'introduisant selon de nouveaux paramètres. « Elle travaille le matériau, le lacère, lui fait subir les pires "sévices" afin de lui donner un aspect pictural, dont la projection soulignera la gestualité et le lyrisme»[1] . Selon Yann Beauvais, une scène de « banale quotidienneté » peut être l'origine pour Fontaine de la construction d'une critique caustique, sans omettre d'y apporter une touche d'humour, parfois cynique, en bonne partie due au

[1] BEAUVAIS, Yann, *Poussière d'image*. Ed. Paris Expérimental, 1998, p. 25.

traitement qu'elle emploie sur les bandes, spécialement sur les journaux familiaux tournés par son père. Il n'est plus question pour elle de laisser à son géniteur l'exclusivité du récit de leurs histoires, « où les filles et les paroles des autres sont exclues ». La cinéaste y prend certainement sa revanche et cherche à offrir un second regard, cette fois-ci partagé avec le spectateur, aux histoires déjà racontées, pour ainsi « refaire le monde».

Raconter le monde, en partageant avec le spectateur un deuxième regard du portrait, est un projet porté également par les projections de Rosangela Rennó[1]. Comme dans les travaux de Cécile Fontaine, l'évolution de sa perception sur la relation entre portrait et la version des exclus est ce qui conditionne sa pratique artistique. Cette perception passe par la collecte des images et/ou des histoires qui font de ses vidéos des « journaux filmés », mais c'est par la (les) projection(s) qu'elle fait de ces images une performance dont les dispositifs de projection cinématographiques sont revisités, voire «multipliés ». Pour reprendre une de ses installations, *Espelho diário*[2] *(Daily miror)*, elle se nourrit toujours de ce genre d'actualités. Pour ce travail, elle avait sélectionné les *tragédies* de ses homonymes qui

Ci-dessus : *Sunday,* Cécile Fontaine, 1993
Fragments esthétiques de souvenirs d'enfance et de rituels familiaux.

Ci-dessous 3 - *: Espelho diário*, 2005 ; 4 - *Experiência de cinema,* R. Rennó.
Fragments de vies et de mémoires.

[1] Rosângela Rennó est, un artiste de la scène contemporaine, qui fait sa première apparition à l'international en 2001. Son travail est principalement marqué par le mélange et l'interdisciplinarité des dispositifs visuels. En 2003, elle exposa à la fondation de São Paulo « Experiência de cinema », une installation où des images saturées sont déformées par les couleurs et la brume dans une salle obscure. En 2005, à l'occasion de l'exposition « Rencontres parallèles Brésil » en France, elle donna vie à « Dias& Riedweg » où l'artiste ne donne des pistes narratives qu'à travers des sous-titres transcrits sur un écran blanc et brumeux, laissant place au plus grand imaginaire et aux impressions. Pour ainsi dire, elle est « sans conteste, une figure à part dans le paysage actuel de l'art contemporain. Son œuvre décalée, pavée d'installations d'envergure, prend forme à partir d'un matériau hétéroclite : photographies d'albums de famille, coupures de faits-divers, instantanés de photographes célèbres, archives pénitentiaires ou photos d'identités. Procédant par déplacements, traitements informatiques, *re-contextualisations*, mises en dialogue avec des textes ».
Pour en savoir plus : http://www.rosangelaRENNÓ.com.br/, je vous renvoie également à la publication *Rosângela Rennó – O Arquivo Universal E Outros Arquivos*, São Paulo, Cosac&Naify, 2003.

[2] Projection et exhibition en séances fixes, au Passage du Désir dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 2005.

apparaissent dans les archives criminelles ou dans la presse quotidienne, associant souvent un portait à un événement. Son inépuisable intérêt pour l'«autre» l'a amené à produire des portraits thématiques. Elle a réécrit ce matériau sous la forme de brefs monologues intérieurs, assumant de les interpréter tous. L'artiste conduit le spectateur à célébrer la douleur quotidienne des autres *Rosângelas* – mères, célébrités, femmes-au foyer, sans-abris, femmes assassinées, kidnappées, députées, ouvrières… Le nom de l'œuvre, *The Daily Miror,* fait une allusion ironique aux tabloïdes britanniques. Mais, notre intérêt, dans ce cas, réside dans la performance cinématographique de son installation. Des sessions publiques, à horaire fixes, ont lieu dans une salle obscure, où pendant deux heures, la succession filmée de ces cent trente-trois *Rosângelas* donne lieu à une forme tout à fait insolite d'archive vivante. L'installation accentue la dramatisation de l'image par le biais de deux projections synchronisées, disposées selon un angle proche de 120°, par la mise en miroir de ces histoires de femmes singulières, portant le même nom. Cette « célébration » est parfois marquée par la tragédie ou par la nostalgie qui semble fixer un monde jamais accompli. La projection joue encore son rôle de cinéma, qui interprète autant qu'elle montre, où le récit s'inscrit d'une histoire à l'autre, dans la fatalité de la capture. L'expression des histoires est reprise à jamais, et amène l'audience à aller à la quête de soi-même. R. Rennó réincarne ces images, créant le rythme par le cadre et le décalage des projections, par des plans longs et étendus. À travers le portrait de ses personnages, l'artiste élabore un lyrisme sur la condition féminine. À travers cette pratique, qui ne prend plus la narrativité comme un tabou dans l'art, on assiste au développement d'un cinéma plus intime, qui parle de la violence par une forme plus libératrice, avec un lyrisme qu'on retrouve souvent dans les *journaux* filmés. Le travail de l'artiste suit des principes qui ne seraient pas sans rappeler certaines des originalités de la *Nouvelle Vague* ; équipe réduite, narration pour la caméra, focalisation sur l'identité des personnages, souvent incarnés par le réalisateur lui-même. Au moyen de la narration se déclenche un retour à une quête existentielle[1]. Une autre particularité qui rapproche certaines de ses œuvres de la pratique expérimentale, tient dans le

[1] DE BAECQUE, Antoine, *Nouvelle vague : Une légende en question*, Paris, Cahier du cinéma, 1998.

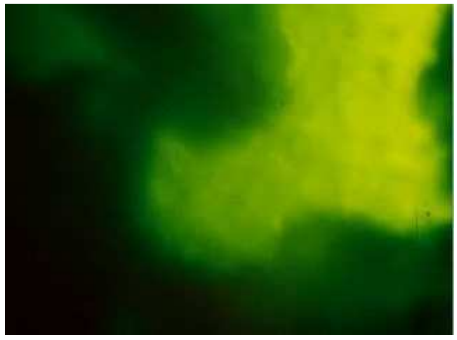
fait d'être des travaux « *recontextualisés* », ou recyclés, nés des images ou des pellicules déjà imprimées. L'artiste se réapproprie de multiples supports visuels, « preuves d'existence disparates et dispersées ». Ce faisant, elle crée une œuvre ouverte où entrent en résonance le spectateur et les images condamnées à la disparition, presque toujours méconnues et ignorées ; ces images croisent et interpellent le regardant par l'intermédiaire de l'écran ou du mur, comme un miroir.

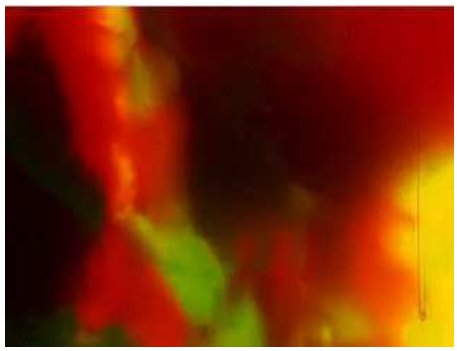
Comme Rosangela Rennó, Cécile Fontaine articule l'intimisme et l'abstraction par les interférences physiques, qui provoquent la totale dé-conceptualisation du support au point de faire « ce qui fut un jour image, devenir des miroirs » chromatiques où l'amnésie de l'espace et de la forme devient plus intéressante que la mémoire elle-même. Ces articulations ouvrent des voies de similitudes et de distanciations entre les deux styles de travail de ces artistes. Dans le cas de Cécile Fontaine, ce sont les réponses face à l'imprévu à travers les gestes physiques, chimiques et du pinceau qui restimulent l'esthétique couleur dans son travail, et on le sent bien dans certaines œuvres comme *La chambre verte* (1984), ou encore *Charlotte* (1991), respectivement en *Beta SP* et *Super 8* puis gonflés en 16mm. Par la maîtrise de ses pratiques, elle trouve sa manière de faire transfigurer le réel au spectateur, ainsi les films de Fontaine deviennent des miroirs chromatiques. La cinéaste arrive à afficher sa recherche esthétique en parcourant des chemins de traverse, qui mettent en scène un cinéma de tons éphémères où les temps et les êtres font un – s'il est écrit « temps » au pluriel, c'est parce que nous croyons qu'il y en a plusieurs dans certains de ces passages cinématographiques, nous reviendrons sur ce sujet vers la fin de ce chapitre. Il s'agit d'un cinéma qui favorise l'irruption de la distance, et simultanément la réduit par les interstices de temps. Le travail de Cécile Fontaine est aussi souvent réalisé dans le champ de la récupération de supports filmiques déjà sensibilisés, procédure du *found-footage*, procédé qui lui permet de se concentrer sur les couches d'émulsion qui constituent le support du film couleur. Ses interventions sont presque en totalité travaillées artisanalement sans jamais faire recours, ou presque, à des outils technologiques particuliers. Elle exploite exclusivement la matérialité du support qui est transformé par des gestes « violents », qui invitent le spectateur à des expériences

« ludiques » et esthétiques, et revendiquent un cinéma potentiellement poétique, graphique et subjectif.

VII.1 Évanouir la couleur

Abstract film en couleur (1991) a été réalisé par un ingénieux système de défilement manuel d'une cartouche de *Super8* exposée à la lumière d'un projecteur muni de gélatines colorées. Cette technique est une de celles utilisées pour produire ce qu'on appelle habituellement dans le milieu expérimental un « film hors caméra ». Le résultat est une pulsation de lumières « *flicker* » pendant sa projection. Il n'est possible d'assister qu'au résultat de ce que ressent la réalisatrice face aux lumières colorées des spots lumineux, alors que, paradoxalement, le spectateur se trouve dos tourné au projecteur, face à la projection. Les couleurs ne revivent pas dans ce film comme un ballet systématiquement arrangé, comme c'est le cas du cinéma *abstrait,* par exemple *Color Box* (1935) de Len Lye, dans lequel il s'agissait d'établir un lien direct entre les éléments – couleurs, formes, reliefs – et les qualités musicales – gamme, volume, harmonie. Il s'agit d'une approche plus hasardeuse, qui s'oppose à des structures précises. Elles relèvent plus du *sensationnel*, sur lequel le rythme se construit, sans avoir la prétention de produire un *spectacle.* La réunion de ces couleurs comme corps d'un film court (2'50" résultant d'un collage successif de trois morceaux de films syncopés) crée en fait une étrange sensation, qui tient de cette « confrontation » vertigineuse des couleurs suspendues et surmontées par des fractions de secondes. Ces suspensions et confrontations chromatiques sont celles qui relient potentiellement cette œuvre à l'idée de l'évanouissement par les instants[1].



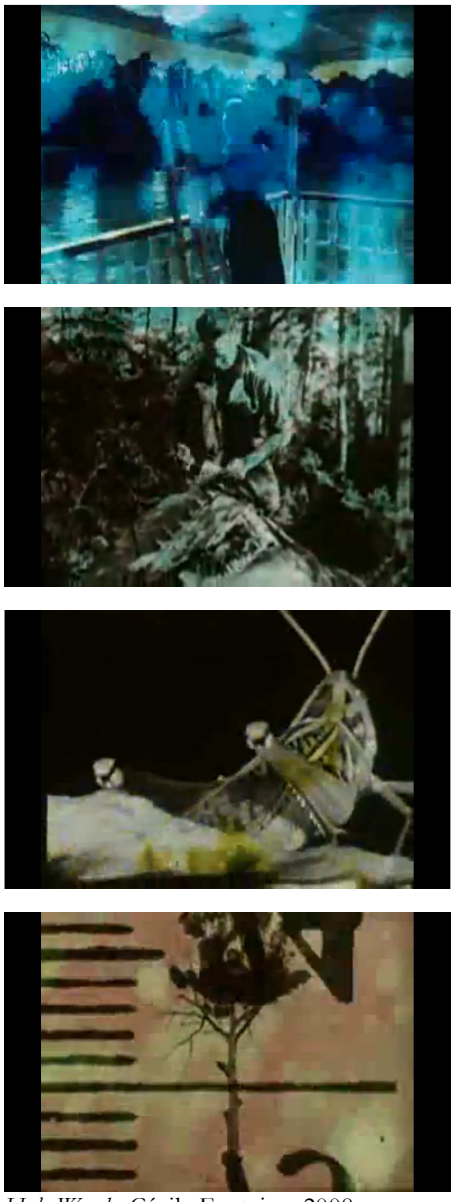


Ci-dessus : *Abstract film en couleur*, Cécile Fontaine, 1991.

Ci-dessous : *Charlotte*, Cécile Fontaine, 1991.

[1] BACHELARD, Gaston, *op. cit.* 1992.

C'est dans l'étirement des temps et des éclats de lumière que peut surgir un temps que l'on perçoit au moment où la couleur vient s'évanouir, entre un interstice et un autre. À travers cette tension entre couleurs, sont élaborés le sentir et le voir ; chez le spectateur commence un travail qui le plonge instantanément dans le domaine du sensitif, l'écartant de toute anecdote de fiction au profit de purs événements visuels. Comme dans *Charlotte* (1991), les actions des couleurs sont souvent bien imprécises et, plongées dans le silence, elles induisent une violence *inouïe,* dont les équivalents sont ces éclats de lumières qui s'interposent entre les couleurs d'où elles surgissent et où elles reviennent se fondre. Cette violence est aussi présente dans *Holy Woods* (2008), mais elle s'exerce cette fois-ci sur le corps de la pellicule, grâce aux traitements auxquels le support a été soumis. La violence correspond au traitement chimique, au collage et au montage qui créent dans la projection des vertiges optiques. Ceux-ci jouent sur la disparition et la perturbation du *voir* dans la totale immersion du vert-bleu. Il s'agit d'un collage de différents films déjà tournés, puis récupérés et retravaillés par l'artiste. Ceux-ci sont coupés, collés, mélangés entre parties hétéroclites, et le résultat est enfin décalé par la technique du *lifting* à « sec », avant de finir dans un bain chimique qui agresse la pellicule en produisant un effet monochromatique semblable au *teintage*. Au début du film, on peut encore distinguer une image d'une jeune femme qui observe le paysage et se prépare à le peindre. Puis, cette image est absorbée par une succession d'autres images d'arbres coupés les uns après les autres. Des insectes se tiennent immobiles ou grouillent, le tout s'entremêle avec d'autres images plus fugaces. Les émulsions chimiques lui permettent de distribuer, dans un second temps, des fantômes de reproduction et de dédoublement dans ces *flashs* d'images, qui ne sont plus que l'ombre d'elles-mêmes et n'offrent que la synthèse d'une inquiétante étrangeté. Il s'agit d'une représentation dans un



Holy Woods, Cécile Fontaine, 2008.
Ce film *fond-footage Super 8,* converti en 16mm , englobe dans ces 8 minutes de projection une complexité esthétique de *saturation*, d'*hybridation* et de *métissage* chromatique.

processus de perpétuel évanouissement. L'allocution verbale reste à la surface de tout entendement possible du discours visuel. Ces impressions d'images sont nourries de base par la marginalité des gestes qui unissent intérieur et extérieur, marginalité qui est l'essence même du cinéma expérimental[1].

Dans ces films, la pellicule n'est qu'un élément transparent conçu pour colorer la lumière du projecteur qui le traverse pour produire sur l'écran des taches chromatiques[2]. Ce miroir de couleurs n'a d'autre but que de réveiller chez le spectateur des sensations régies par le goût esthétique. « Le protagoniste est le médium même du film, qui exhibe devant nos yeux ses « organes vitaux » […] Pour Cécile Fontaine, le cinéma est une matière transparente grâce à laquelle on peut construire des architectures de couleurs qui se déchaîneront quand cette matière – comme les vitraux de cathédrale – sera traversé par la lumière »[3]. L'atmosphère est surtout régie par des moyens « purement » esthétiques, qui ignore les moyens physiques (les collages, les surimpressions, les grattages, les décollages de couches chromatiques), jouant un rôle de médium sensoriel et étant plutôt perçu comme résonance intérieure.

---

[1] LEMAÎTRE, Maurice, *Le film est déjà commencé ?*, Paris, Collection Lettrisme, Cahiers de l'externité, 1999.
[2] BEAUVAIS, Yann, *op cit.*
[3] MASI, Stefano, *Cécile Fontaine, décoller le monde*, Paris, Cahier de Paris Expérimental, 2003, p.7 – 12.

Cette *résonance intérieure* est due en partie aux couleurs projetées, mises en mouvement par le regard, et pas nécessairement à une symbologie attribuée à une couleur identifiée. Même s'il y a impossibilité d'attribuer un nom à la ou les couleurs et aux actions à leur origine, il est fort probable que l'audience puisse retrouver à l'intérieur de soi une sensation abstraite d'une image dématérialisée qui éveille une vibration ressentie dans son *cœur*[1]. Dans ce sens, les rhizomes vert et bleu marqués et accentués par les éclats de noir qui les mettent en profondeur dans le bois de *Holy Woods* n'est qu'un cas où la matière construit son sens par la dématérialisation. La dématérialisation fortuite de l'image s'accorde avec la chute des arbres. L'emploi habile de ces deux évidences visuelles de destruction par la répétition, une fois, deux fois, trois fois sont rapprochées par le montage des couleurs et par les images de chute. Répétition nécessaire pour produire, selon Kandinsky, une résonance intérieure, et également faire apparaître certaines propriétés spirituelles insoupçonnées dans la pellicule, révélées lors de la projection. Car c'est par la répétition fréquente que « le mot perd son sens extérieur » – non « dans l'objet qui se répète, mais elle [la répétition] change quelque chose dans l'esprit qui la contemple »[2] – et la juste désignation des lignes de séparation des photogrammes, les couches des émulsions, les perforations, le profil *zigzaguant* de la bande son – optique se dématérialisent au profit des sensations intérieures. À ce même stade, se perd aussi souvent le sens matériel de toute une série d'images, devenues abstraites et fragmentées, par l'absence ou l'effacement de l'objet désignant leur existence.

Japon series, Cécile Fontaine, 1991.

De ces « agressions », ne subsistent que les impressions de couleurs dénuées de tout mot. C'est exactement la résultante produite par *Japon series* (1991), film réalisé à partir d'une bande en 16mm qui documente la

[1] KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier.* Trd. de l'Allemand par Nicole Debrand, Edit. Folio essais 1989.
[2] DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition,* Épiméthée PUF, Paris 2005, p.97.

performance d'un groupe de danseurs japonais *Butô*. La pellicule *trouvée* a été retravaillée par la cinéaste avec la technique de *lifting* à « sec »[1], c'est-à-dire qu'une des couches chromatiques de la pellicule a été supprimée et repositionnée par des contacts directs avec un adhésif transparent. Pendant la projection, nous sommes spectateurs d'une exposition à dominante rouge et verte produite par le mélange des couches couleurs jaunâtre, magenta et cyan restant sur la pellicule. La *série* est divisée en quatre parties, puis subdivisée en chapitres annoncés par des lettres de l'alphabet romain. Ces titres sont grattés (à la main) directement sur la pellicule, ce dernier geste annonce esthétiquement le mélange de couleur et de transparence produit par l'extraction des couches d'émulsion chromatique. Dans ces images, la performance impassible des danseurs de *Butô,* renforcée par le son des tambours, crée pendant la projection une insoutenable sensation d'attente. Cette lenteur est vite contrastée par la richesse polymorphique du mélange des couleurs qui agit comme un médiateur rythmique entre assoupissement et stupéfaction. Ce mélange chromatique aux couleurs pleines et intenses confère à *Japon series* un caractère singulier, il introduit des actions rythmées et vivantes dans un univers qui, *a priori*, est sensé être réservé au silence et au recueillement. Toutefois, la transcendance se fait par d'autres voies que celle autrement suggérée par l'image, désormais anéantie par l'énergie des actions qui libèrent les couleurs. Ces images sont, une à une, isolées du fond par le grattage et par les couches d'émulsion qui créent différentes couches d'images fantômes colorées. Les chromas entourent l'image des corps actifs et frémissants, ceux-ci se retrouvent environnés de matières chromatiques en vibration perpétuelle. Le grattage intervient sur les deux couches d'émulsion chromatiques restées sur la pellicule, et, selon sa profondeur, elle intervient sur le cyan ou le jaune qui s'interposent et crée une fantaisie dansante d'un ballet qui reprend de façon spirituelle l'idée initiale de la danse. Les corps des danseurs de *Butô*, par le principe même du rituel, sont complètement peints en blanc ; ils deviennent, dans la version de Cécile Fontaine, des superficies blanches parfaites pour recevoir des pincées de couleurs. Ce sont désormais des « pages blanches » prêtes à recevoir toutes interventions régies par la fantaisie et l'imagination qui

[1] Nous reviendrons avec plus de précision sur les techniques utilisées par Cécile Fontaine dans les pages suivantes.

donnent du sentiment à l'abstrait. « Le spectateur s'habitue peu à peu à des perceptions abstraites et finalement cela constitue un entraînement de ses sens à percevoir une action abstraite dans la scène, action qui sera ressentie dans la profondeur par une âme réceptive. Alors deviendra possible la perception intérieure d'une action purement scénique qui ne sera pas assaisonnée du récit d'une action réelle tirée de la "vie" réelle.»[1]. L'œuvre aura ainsi la possibilité de se libérer de l'attache de la représentation, devenant autonome et affranchie des problèmes liés à l'idéalisation de la réalité quotidienne. Le regard est assoupi par les éclats et les interférences qui assignent au film sa fonction première de transparence. La projection passe du premier plan pour se concentrer dans sa profondeur et cette *introduction* exerce une impression directe sur l'âme. Âme qui selon Kandinsky se livre aux vibrations sans objets et aux sensations encore plus complexes, « presque surnaturelles », comme l'émotion ressentie à l'audition d'une cloche[2].

VII.1.1 La matière consommée par l'abstrait

En visionnant un ensemble de films réalisés par Cécile Fontaine depuis les années 80, on identifie évidemment certaines similarités techniques récurrentes. D'autres témoignent d'un engagement dans la recherche de faire du cinéma une interface mouvante dans tous ses sens, ce qu'on pourrait appeler « évolution » dans la langue vulgaire. Bien que rien ne soit vraiment totalement nouveau et unique, ces films, avec près de vingt ans de décalage, témoignent de la préoccupation visuelle de la cinéaste, de travailler les couleurs et les formes. Ces dernières confèrent à ses œuvres un caractère lyrique qui touche au sublime[3]. Néanmoins, si ses films ne sont pas tout simplement des œuvres nées de l' « improvisation » courante dans le genre lyrique, ils ne sont non plus issus de méthodes rigides désirant travailler et produire des formes précises. La précision existe à un certain degré, même là où l'artiste ne prospecte pas une reproduction des mouvements *naturalistes*, cherchant à intégrer dans ses films le facteur du

---

[1] Citation tirée des notes de KANDINSKY, *in* : N. Kandinsky, *op. cit.* p. 80 – 82.
[2] *Ibid.*
[3] YOUNG, P. et DUNCAN, Paul, *op. cit.*

hasard, indubitablement généré par ces techniques. Chaque passage des photogrammes a été retravaillé avec la précision « hasardeuse » d'une artiste expérimentée. Un des principes de son cinéma sur lequel sont bâties ses expérimentations est le mouvement cinématographique en projection. Celui-ci ne repose pas uniquement sur les vingt-quatre cadres dissemblant par seconde, c'est aussi souvent le cas à 16 ips ou 18 ips, retaillés sur des bases argentiques de 8, 16 et 35mm. En contrepartie, les inévitables variations des taches chromatiques, produites par différentes interventions chimiques et physiques, octroient presque toujours à la projection cinématographique – par des moyens artisanaux – une façon discontinue et instantanée qui ébranle les couleurs et les formes éphémères et troublantes. Ces films sont le résultat de l'exploitation de « défauts » produits par l'écriture sur le photogramme. L'exposition, l'avancement manuel de la pellicule et ses qualités esthétiques profitent largement à ces effets. Mais il est courant, dans ce genre de cinéma, que ce que l'on voit sur la pellicule soit différent de ce que le spectateur voit par l'intermédiaire de la projection. Ces films acquièrent ainsi une action libératrice qui parvient à exprimer un monde intérieur habité par la couleur, qui réveille les *imaginations* envoûtées des instants de textures chromatiques riches en expressivité. Par conséquent, ces films, lors de leur projection – même courte – séquestrent le spectateur pour le déplacer dans un état contemplatif qui défie le verbe et permet uniquement aux couleurs d'être les uniques ambassadrices du rythme et de la forme, en s'adressant directement, sous forme de temps, à l'assistance. Avec la liberté prise de droit, les couleurs enchantent le regard et dématérialisent à l'intérieur et à l'extérieur d'elles-mêmes. Les images, le cadre, les textures et les mouvements des couleurs s'effacent de l'espace et engendrent la réflexion et la médiation par les petites bribes temporelles fondues dans l'esprit.

Les œuvres les plus récentes, comme dans *Holy Woods* (2008), reproduisent les mêmes expressions abstraites entreprises dans *Japon series,* où l'agression transforme le geste en images simplement spirituelles. Les travaux de Cécile Fontaine sont assez souvent comparés au cinéma abstrait ou au cinéma peint, car on prétend que ses films atteignent des résultats proches de ces styles cependant interprétés et recomposés selon de grands traits personnels. Cette affirmation n'est

qu'une fausse hypothèse, compte tenu que les différentes branches existantes, aussi bien dans l'art que dans le cinéma, tirent profit les unes des autres. Mais l'identité du cinéma de Cécile Fontaine réside dans l'imprécision même des causes et des effets qui livrent le regardant à la contemplation et aux sensations esthétiques « hasardeuses ». Il serait cependant imparfait et téméraire de prétendre que cette définition suffit à rendre compte de l'importance de son cinéma. Malgré cette affinité avec le lyrisme de la peinture, les techniques adoptées par Cécile Fontaine sont fortement tournées vers les dispositifs du cinéma. Leurs résultats sont *retournés* pour une contemplation du contenu intérieur qu'on ne reconnaît pas nécessairement ou immédiatement dans ses œuvres. Pour cela, il faut dépasser les effets exhibés en surface et plonger dans la densité des couleurs. Il s'agit des couleurs folles qui actualisent avec l'âme toutes ses souffrances et ses sentiments, ébranlés par le défilement de la projection. Par ailleurs, dans ou pour ces travaux, elle n'utilise jamais, même dans ses œuvres les plus picturales, la peinture au pochoir et aux encres. Selon l'artiste, cette dernière technique est une caractéristique propre à la peinture et à d'autres artistes déjà reconnus par cette pratique, qui se borne d'avantage à exploiter la valeur *intérieure* du phénomène cinématographique : « J'utilise les outils propres au cinéma. J'ai essayé l'encre, puis je me suis dit : "C'est du film, donc il faut utiliser le matériau film qui est composé d'émulsion et de celluloïd, avec des images ou non, en couleur ou noir et blanc. Il fallait partir de là. Je ne veux pas peindre sur la pellicule. Peut-être parce que d'autres cinéastes l'on fait et le font toujours. Je voulais quelque chose de nouveau. Bien que rien ne soit vraiment totalement nouveau et unique "»[1].

Dans certains passages des films de Cécile Fontaine cités ci-dessus, s'entremêlent des séquences qui favorisent une perception diffuse des événements libres de toute logique narrative ou figurative. En grande partie grâces aux ruptures et aux explosions photo-chromatiques, celles-ci produisent des irruptions soudaines de séquences qui viennent heurter le déroulement linéaire au profit d'un temps suspendu. Nous pourrions aussi appréhender l'utilisation de la couleur,

[1] Extrait tiré de l'entrevue de l'artiste concédée à Colas Ricard et Nathalie Curien, « Entretien avec Cécile Fontaine (décembre 1998 / juillet 2003), Partiellement réécrit et réactualisé par Cécile Fontaine. Paris, juillet 2003, source : *jstor.com*

essentiellement par un jeu d'exposition qui fait alterner les saturations (*Charlotte*) avec les blanchiments et les filtrages colorés (*Japon series*). *Holy Woods* passe de plans « noir&blanc » à des plans virés en bleu et en vert, saccadés par quelques photogrammes noir. Cette apparition rythmique des couleurs renforce le sens de ses propres significations ; elles teintent, dans tous les sens du terme, les actions de temps et de sensations dans la projection, leur adjoignant une symbologie particulière qui n'est de l'ordre ni du pictural ou de l'abstrait, ni secondaire, ni anecdotique. Dans *Abstract film en couleur* (1991), la lumière et la couleur, par l'intermédiaire de clignotements (*Flicker*) qui font pousser les matières, propulsent le regard spectateur hors du monde matériel des images vers une dimension immatérielle et scintillante où les formes couleurs sont en perpétuelle fusion. La richesse d'invention se retrouve également dans l'irruption de détails qui brisent la continuité de l'action par un déplacement de couches ou de photogrammes coupés et recollés à d'autres, ou encore par la double exposition et / ou la mise en couche de pellicules, au format original parfois « gonflé ».

Rien que pour ces impressions, il nous semble intéressant de plonger un peu plus dans les principes et les techniques utilisées qui potentialisent les effets chromatiques lors de la projection. En tout cas, nous nous efforcerons de garder à l'esprit que notre priorité n'est pas de cataloguer ou de produire des explications ou des constats exhaustifs, aussi bien sur les méthodes que sur les techniques utilisées par la cinéaste, puisque nos cas d'étude nous attachent d'avantage aux *effets* qu'aux *causes*. Ajoutons que d'autres remarquables travaux, inclus dans notre bibliographie, se sont déjà préoccupés de cette lourde tâche de documenter les principes techniques, non seulement de Cécile Fontaine mais aussi d'autres grands artistes de la scène expérimentale. En effet, sans vouloir paraître redondants, nous essayerons d'expliquer, dans les lignes de la prochaine partie, le dispositif par la technique. Néanmoins, il faut être averti que le dispositif ici actionné est basé sur les sensations appréciées par le principe de la projection et de la perception.

VII.2 Pour une contemplation sensitive dans le dispositif

À propos de discrimination ou des « vertus » attribuées aux différents supports d'expression cinématographique, nous pourrions rapporter que, du *Super8* à la vidéo, aucun gadget ne pourra jamais supprimer les qualités «hasardeuses » de l'autre[1]. La production des œuvres dotées d'un caractère expérimental reste « aussi aventureuse et aussi rare » indépendamment d'une production sans l'intermédiaire de la caméra, avec la souplesse de la caméra vidéo ou avec les lourds dinosaures en métal de l'âge du cinéma « classique ». « Le progrès – on terminera là-dessus – est que l'aventure soit aujourd'hui à la portée d'un plus grand nombre. Le miracle est qu'en dépit des obstacles, elle ne cesse de se renouveler. Le cinéma expérimental est une aurore sans fin »[2] , souligne Dominique Noguez. Par conséquent, on lui a attribué autant de noms aussi spécifiques et variés que les techniques et langages développés par ses artistes : « cinéma-art », « cinéma d'art » dans les premières années du XX^{ème} siècle ; « cinéma pur », « cinéma intégral », « cinéma absolu », « cinéma essentiel » où se lient des mouvements qui cherchent à s'approprier ou à se rapprocher de son essence. « Cinéma abstrait » ou « rythmique » s'emploient également autour des cinéastes qui ont développé et qui ont promu le « cinéma non-figuratif »[3], ce dernier étant en principe régi par des critères proprement esthétiques. *A contrario* des autres arts, le cinéma expérimental n'est pas l'apanage d'une esthétique ou d'un style dominant, mais répond de multitudes « attitudes » et de genres. Il s'agit pourtant d'une discipline, ou de disciplines, où des recherches esthétiques et de langages définissent l'avant-garde et dictent les critères de leurs existences cinématographiques. De nos jours, la classification de tous les usages et effets esthétiques est presque hors de portée. Ceux-ci sont définis par une dissémination et une multitude d'inventions qui favorisent autant les différents centres de

[1] YOUNG, Paul et DUNCAN, Paul, *op. cit.*
[2] NOGUEZ, Dominique, *op.cit.*1979, p. 51
[3] *Ibid.*

recherche que les modes de production des cinéastes[1]. Il est ainsi probable que certaines pratiques s'excluent, se côtoient et se croisent sans nécessairement se connaître. Ces pratiques font que chaque œuvre, et non chaque artiste, dégage du lyrisme et de la poésie visuelle qui peuvent être semblables à d'autres, alors qu'elles sont dotées de singularités à la fois précisées par la technique et diffusées par la projection. Ces genres ne s'affrontent plus mais coexistent simultanément, ce qui permet le surgissement de nouveaux films dépassant les controverses « esthético-historiques ».

À l'image de cette multiplicité et de cette « impureté » des principes à la fois esthétiques et techniques, les films de Cécile Fontaine sont les fruits d'expérimentations qui ne se limitent pas aux « préoccupations » formelles. Bien que la cinéaste réalise la presque totalité de ces œuvres sans nécessairement se munir d'une caméra, ou en s'affranchissant délibérément des ustensiles ou des machines – indispensables à n'importe quel laboratoire « classique » de production et de post-production cinématographique – les méthodes et les techniques de l'artiste restent multiples et assez ritualisées. Ses œuvres sont ce qu'on appelle « film sans caméra » ou « film direct », en référence à l'immédiateté du geste du cinéaste, où les motifs sont travaillés directement sur la pellicule.

Ces *interférences* peuvent potentiellement ne pas correspondre aux résultats apparaissant sur l'écran lors de leur projection. Nous soulignons bien évidemment l'*a priori*, puisque c'est seulement au moment d'une projection qu'il est possible de visualiser certains effets imperceptibles à l'observation directe sur le support transparent de la pellicule. Sont également approximatifs certains événements ou tracés de mouvement qui sont, au contraire, bien évidents à la projection, mais qui ne sont pas fixés sur le support, et/ou pour lesquels l'observation directe ne dévoile aucun résultat. Dans les méthodes plus courantes, ces pellicules résultent de films vierges souvent exposés directement aux lumières colorées et manipulés manuellement, ou encore par la récupération de rouleaux de pellicules déjà tournées par un tiers (caractéristique de la méthode *found-footage)*. Dans ce dernier cas, malgré la présence reconnaissable d'images captées par l'obturateur, l'artiste

[1] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.*1998.

lui-même n'est pas à l'origine de ces images qu'il retravaillera en s'appropriant la pellicule « trouvée ».

Une des techniques attribuées le plus communément à Cécile Fontaine est celle du film *Lifting* qui prend différentes formes ou variations, scindées en technique « sèche » et technique « humide ». Le *lifting* consiste à détacher les couches d'émulsion des séquences ou des films trouvés, et à les réappliquer soit sur un autre pan soit sur la même séquence. La technique « humide » consiste à immerger la pellicule dans un bain d'ammoniaque. L'artiste utilise souvent des produits ménagers ordinaires, disponibles dans sa cuisine, démontrant l'intimité entre l'univers de ses productions et son quotidien domestique. La pellicule, plongée dans cette solution pendant quelques minutes, se ramollit et se désolidarise aisément en différentes couches d'émulsions chromatiques avec un simple couteau de peintre. Ces couches sont ensuite séchées puis réassemblées sur la même pellicule ou implantées sur une autre pellicule, à l'aide d'un adhésif double-face. Cette technique permet de détacher toutes les émulsions et l'image peut être « importée » dans sa totalité, ce qui s'avère utopique avec la technique à « sec », où il est seulement possible de prélever partiellement la première couche d'émulsion. À « sec », l'émulsion est détachée par l'application d'un morceau d'adhésif transparent. À l'arrachage, celui-ci emportera la première couche à forte dominante chromatique[1]. Avec la technique du *lifting* à « sec », seule la première couche d'émulsion chromatique peut être « arrachée », laissant les deux autres au plaisir de nouvelles interventions. *Japon series* a été réalisé à l'aide de cette dernière technique. On y peut observer la délicatesse chromatique qui régit l'œuvre et la transparence des corps blancs des danseurs mis à disposition des couleurs et des interférences qui viennent s'y greffer. Les résultats obtenus par ces deux variations techniques mises au point par Cécille Fontaine[2] se différencient par les résultats obtenus lors de la projection. Alors que la première supprime purement et simplement les couches, la surimpression de la seconde procède au témoignage par les résidus, la non-pureté du dispositif – ce que Roger De Piles, en peinture,

[1] Les informations et les précisions sur les techniques adoptées par la cinéaste ont été obtenues dans les archives de l'artiste à l'institution *Light Cone* et par le *Cahier Expérimental*. MASI, Stefano. *op. cit.*
[2] *Ibid.*

appellerait « trait de la main de l'artiste»[1]. La cinéaste elle-même confirme cette tendance quand elle déclare préférer sentir par le bout de ses doigts le résultat de son travail, alors que les travaux techniques dans les laboratoires la motivent beaucoup moins[2].

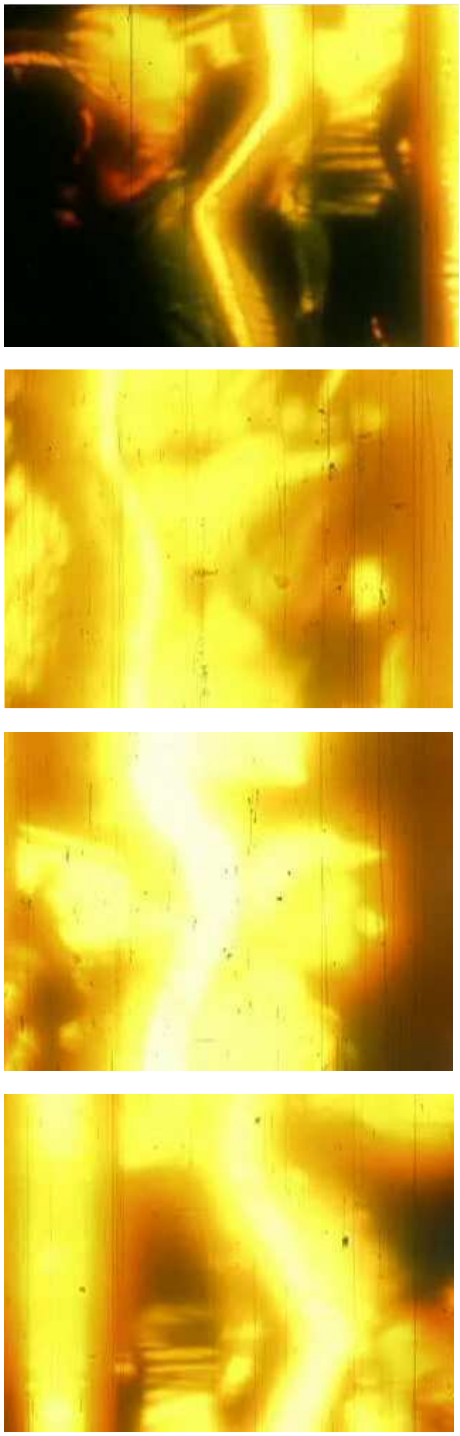
Dans quelques films, le procédé de « destruction » n'a pas hésité à employer des techniques agressives produites par une lourde artillerie composée de détergent, d'eau de javel, de savon, de dégraissant, de produits lessiviels, de vinaigre. Ces techniques sont employées plus souvent sur les films trouvés, pour lesquels la cinéaste désire à la fois dématérialiser et reconstruire le sens esthétique des images. Il en résulte des scènes troublantes, inquiétantes, éclatantes, coulantes, qui composent des discours poétiques, suspendus entre nostalgie et effervescence. Bien exploitées aussi sont les fissures issues de coupages et recollages ou grattages qui entaillent les couches ou la pellicule proprement dite. Dans le film *La fissure* réalisé en 1984, par exemple, le protagoniste est une fracture transparente – occasionnée par le déchirement en deux parties, en forme d'un *zig-zag* dans le sens vertical, d'une pellicule 16mm remontée sur un autre support translucide, en maintenant un écartement pour le passage d'éclats lumineux. Ces éclats sont entourés par des auras chromatiques aux tons versatiles qui peuvent varier du blanc au noir avec une prédominance du doré. Pendant le court temps de sa projection, on assiste à une rare performance de l'artiste qui privilégie les sensations dorées.

---

[1] DE PILES, Roger, *L'idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, col. Le promeneur, 1993.
[2] Entrevue de l'artiste concédée à Colas Ricard et Nathalie Curien, *op. cit.*

VII.2.1 La construction du sens par la déconstruction des images

Par la technique du *lifting*, le décollage et l'incrustation des couches gomment toute la solennité destinée aux images enregistrées sur la pellicule, pour céder la place à des figures allégées et poétiques, qui deviennent précisément des fantasmes colorés. La reproduction tremblante et inquiétante qui en résulte, compose un discours poétique, parfois mêlé d'une touche d'ironie sociale ou politique. Pendant ces exhibitions, les sensations sont suspendues entre nostalgie d'un passé immédiat et anticipation précoce d'un futur stupéfiant. Mais c'est encore à travers d'autres techniques bien plus « destructives » que les couleurs puisent dans les films de Cécile Fontaine, par exemple le déchirement, le coupage et le recollage des images chimiquement et physiquement moussées et trouées. *La fissure* illustre bien certaines pratiques récurrentes dans les pellicules de Cécile Fontaine. Nous pourrions citer, parmi tant d'autres, la réalisation du montage et la superposition des différentes couches d'émulsions désolidarisées de leur contexte initial. Avant leur repositionnement, ces couches sont utilisées comme originaux pour l'obtention de copies par des méthodes artisanales qui « témoignent » du passage de l'artiste. La technique bien connue de « rayonnage », consiste à placer, sur une pellicule vierge, des éléments qui laisseront leur empreinte, une fois exposés à la lumière. Dans le cas précis de *La fissure,* une vingtaine de photogrammes déchirés ont été directement collés sur la seconde pellicule laissant sciemment une fissure entre les deux côtés, d'où le nom attribué au film. Une fois sensibilisés, les morceaux sont repositionnés sur la superficie du ruban encore vierge, puis ré-exposés. Le résultat obtenu est une sorte d'exhibition photochimique au teintage flamboyant. Les images sont complètement floues, mais cela n'a aucune importance, compte tenu que les yeux sont d'emblée séquestrés par la béance qui œuvre en



La fissure, Cécile Fontaine, 1984.

faisceaux lumineux du centre de l'écran vers les yeux des spectateurs. Cette fracture lumineuse consomme toutes les présences potentiellement rivales, de sorte que « l'homme à la casquette » cité dans le résumé du film soit complètement anéanti, voire, insignifiant.

Les sensations qui gouvernent l'appréciation de la *Fissure* sont semblables à celles produites par *Charlotte* (1991), non seulement par le principe de répétition du fragment, mais aussi par la fracture, désormais horizontale et obscure. Cette « fracture » noire s'interpose entre les figures colorées, induisant une projection saccadée qui restitue encore plus de luminescence aux couleurs. Ce film a été produit à partir de la reproduction de trois autres photogrammes sur une pellicule *Super8*. La pellicule vierge a été exposée à des sources de lumière de couleur rouge et verte (apparemment, un moniteur vidéo), l'existence de la barre noire est probablement due à l'avancement manuel et irrégulier du ruban lors de son exposition. « *Charlotte* représente une version "à la main" du procédé de réalisation des copies par contact et confirme la philosophie de la cinéaste : remplacer autant que possible par des interventions manuelles les procédés de la technologie industrielle des laboratoires»[1]. Néanmoins, la main n'intervient pas toujours directement dans le processus de défiguration du film de la cinéaste, aussi bien que dans les travaux d'autres cinéastes du cinéma expérimental qui travaillent « artisanalement » leurs pellicules. Car la cinéaste, comme d'autres artistes, s'approprie assez souvent des images *trouvées*, déjà enregistrées par la caméra d'un tiers, qui seront soumises à des attaques chimiques ou organiques dans différentes formes d'application, mettant en place des résultats en grande partie originaux et aléatoires.

Charlotte, Cécile Fontaine, 1991.

[1] MASI, Stefano, *op. cit.* p. 9.

L'originalité de ces expérimentations réside dans le fait qu'à part la projection et la célébration publique, elles soumettent tous les autres principes cinématographiques à l'épreuve de la déconstruction, de la destruction, de la décomposition, de l'effacement, voire même à l'absence totale de certains dispositifs – comme c'est classiquement le cas pour l'image, la narrative, le récit et la bande de son. Jürgen Reble, par exemple, va jusqu'à célébrer la « brûlure » et la décomposition du support filmique[1].

Revenons au sujet des concepts de « film à la main » et de film sans caméra. Ceux-ci se caractérisent, *grosso modo*, par l'acte de « peindre » ou de gratter directement le ruban à la main. Cet acte, qui se distingue par un contact direct du cinéaste avec la matière, support des images, résulte d'effets purement plastiques lors de la projection. Ceux-ci produiront des dissemblances, aux niveaux des sensations esthétiques, observables par le spectateur – à quelque chose près, il s'agit des sensations proches de celles ressenties par les spectateurs, à part l'indéniable antipode temporel des projections de James Turrell. Alors que les films cités dans la première partie sont construits à partir des photogrammes – comme c'est le cas des œuvres de Tarkovski et de Sokourov – la magie dans cette seconde partie émerge des gestes lyriques. Néanmoins, les deux cas brisent la perspective et les barrières de la caméra, effaçant la frontière du cadre par le regard témoin, avec la particularité que dans les « films directs », l'effort est totalement devancé.

Après l'interférence aléatoire des produits chimiques, des applications de teintage ou encore de déplacement des émulsions chromatiques, on vient assez souvent ajouter à ces techniques des formes plastiques collées ou grattées sur le ruban, les formes émergeant lors de la projection sont bien plus sensitives que figuratives[2]. Bien que nous ne puissions et n'envisagions pas limiter les sensations d'ordre purement esthétiques, elles semblent bien plus inhérentes aux films dits « directs », ce qui est vraisemblablement dû à la non-figurativité des gestes. En outre, ces gestes lyriques sont divisés lors de la projection par des enchaînements *photogrammiques*. La succession rapide d'instantanés reste plutôt conditionnée à la

[1] Nous reviendrons sur ce sujet dans les chapitres suivants.
[2] BEAUVAIS, Yann, *op.cit.*

manière d'appréhender le geste qu'aux possibles objets scrutés. De ce fait, le poids des couleurs maculant une image constituent, au moindre détachement, une surface. De même, les rayures entourées de couleur rouge et jaune suscitent un effet flamboyant des lumières dorées. Enfin, la compréhension de ces phénomènes est soumise exclusivement au jugement esthétique, car il s'agit du seul point, comme nous le verrons, sur lequel le regard est libre d'intervenir. Pourtant, ces interférences ne sont pas celles qui restent les plus neutres parmi les actions *cinéplastiques*. Souvent, la projection révèle des inférences chromatiques inexistantes sur la pellicule, inconscientes ou semi-conscientes, ayant préludé à l'apparition d'autres couleurs et survenues dans le domaine des sensations. La nécessité de se livrer aux sensations serait donc, ici, due en partie à l'absence d'un ordre « logique » des images et à l'impossibilité d'interpréter des formes régulières. Pourtant, il est difficile de parler à ce niveau d'induction entre couleurs ou de séduction optique. Car ce que nous nommons ainsi ne s'applique pas, de façon générale, aux projections résultant d'expérimentations moins habituelles que d'autres, bien que nous ayons raison de croire que les œuvres de Cécile Fontaine en fassent partie.

VII.2.2 Des non images (non) faites par la main de l'homme – Les enjeux du film sans caméra

Il est ici nécessaire de réfléchir et d'établir une distinction entre deux techniques souvent attribuées au cinéma direct ; *l'addition et la soustraction*. Dans le premier cas, nous pouvons classer, bien qu'appartenant à des univers bien distincts, la peinture et le teintage. Nous soulignons « bien distincts », car – Cécile Fontaine, amplement citée auparavant, l'a également pensé – l'intrusion d'encre de couleur sur la pellicule, utilisée pour la peinture, résulte plutôt d'une performance d'ordre picturale, dont le lyrisme réside en bonne partie sur les traits des mouvements chromatiques laissés par le pinceau ou non sur le support. Le teintage est provoqué par des « attaques » chimiques ou par des solutions chromatiques. Aucune de ces pratiques n'est nouvelle ou particulière, elles restent du domaine des transformations « physico-chimiques » qui composent cette manipulation si hétérogène qu'est le cinéma. Ajoutons à ce contexte que l'acte de

peindre repose sur l'idée de recouvrir la surface ; les effets projetés sur l'écran seront bien proches de ceux que la cinéaste a produit sur la superficie transparente du ruban. Dans le second cas, la *soustraction* par le grattage, le *lifting*, ou encore par des attaques chimiques ou la décomposition, sont des techniques de l'ordre du dévoilement. Ces dernières arrachent, déplacent, dévoilent et greffent des couches d'émulsions de formes préexistantes, parfois cachées, sur le manteau obscur qui couvre le ruban. Tout se passe comme si les latences causées par ces « agressions » servaient uniquement à « libérer » les formes et les éclats de lumières des couleurs apprivoisées sous la surcouche. Nous pourrions également ajouter une troisième catégorie qui se situe entre ces deux dernières, pas exactement par une jonction des deux méthodes, mais à travers les résultats engendrés. La *décomposition* par *accumulation* est pratiquée notamment par quelques cinéastes expérimentaux, tel Jürgen Reble et son groupe de travail expérimental *Schmelzdahin*. Leur recherche consiste à « tester la résistance » de la matière de l'image et du support cinématographique. Dans un premier temps, Jürgen Reble et ses collègues ont procédé à de la décomposition chimique ou « bactérienne » ; ils ont soumis des pellicules déjà tournées à des solutions chimiques ou les ont « abandonnées » dans des endroits où l'humidité et les intempéries climatiques favorisent la décomposition par des bactéries ou par l'accumulation et la colonisation de la surface par des algues et des microorganismes, des champignons, des poussières ou d'autres parasites provenant du « hasard »[1]. Au fil du temps et de leurs expérimentations, quelques résultats témoignent de la radicalisation de leurs procédés, jusqu'à ne plus rincer les pellicules de leurs substances chimiques. Les sels qui, après séchage, s'agglutinent en cristaux ou les *colonisations* de parasites dans

[1] REBLE, Jürgen, « Chimie, Alchimie des couleurs », Trd. Marcelo Gandaras, *in* : MC KANE, Miles et BRENEZ, Nicole (dir.), *Poétique de couleur. Anthologie,* Auditorium du Louvre/ Institut de l'image, 1995.

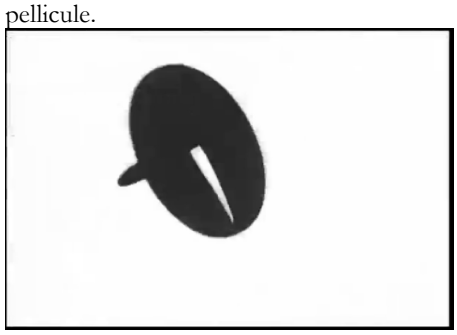
l'émulsion des films, provoquent une telle fragilité du support que les spectateurs ont souvent droit à une unique séance. Ce phénomène est assez souvent dénommé par Jürgen Reble *performance,* en relation à la « performance matériologique nommée *Alchemie*»[1], mais elle fait également allusion à la présentation unique de l'original, dont on ne peut contempler les images dévoilées ou ensevelies qu'une unique fois, celles-ci étant souvent « brûlées » ou détruites lors de leurs expositions face à la chaleur de la lumière de la tireuse ou du projecteur.

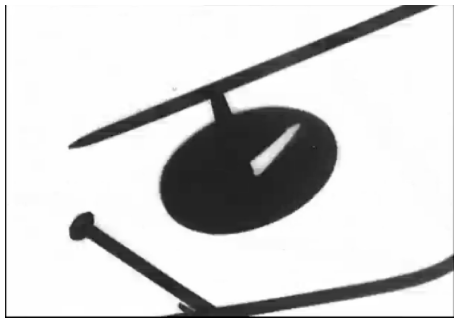
Par ailleurs, bien que le photogramme soit un élément essentiel dans le film direct, les techniques *d'addition* et de *soustraction,* ou encore la *décomposition* par *accumulation,* ne sont pas les uniques méthodes de travail direct de la pellicule. Vient s'y ajouter une liste inépuisable d'outils et de techniques de « torture » ; dans ses textes, Reble cite la poinçonneuse, les ciseaux, la machine à coudre, le polissoir, le couteau, le marteau ou le fer à souder. Au contraire de Cécile Fontaine, le groupe *Schmelzdahin* utilise des méthodes et des outillages artisanaux mais aussi toutes les autres technologies disponibles[2]. Nul besoin de pousser jusqu'à l'exercice ethnographique de chaque méthode pour comprendre que le propos du groupe n'est pas simplement de martyriser le matériau, mais de découvrir les limites propres de l'objet et de l'artiste dans la production ou la destruction de l'image cinématique. Nous avons déjà parlé de quelques méthodes comme l'exposition manuelle et directe du matériau vierge, devant des projecteurs, avec ou sans un autre photogramme ou objet accroché (cas du *rayonnage* à l'origine des célèbres punaises et épingles de Man Ray[3]).

Point commun à toutes ces techniques, aucune d'entre-elles n'est appliquée avec des mécanismes complètement automatisés,

Ci-dessus : *Rupelstilchen,* Schmelzdahin., 1989 – Effets en partie obtenus par la décomposition des émulsions de la pellicule qui a été délaissée dans une mare.

Ci-dessous : *Retour à la raison*, Man Ray, 1923. – Exposition directe des objets sur la pellicule.





[1] *Ibid*, p. 154.
[2] REBLE, Jürgen, *op. cit.*
[3] Man Ray, *Retour à la raison,* 1923.

ce qui les compromet dans d'inévitables variations plastiques. De ces variations, selon notre jugement, naissent leur beauté la plus complexe. Pourtant, leur déroulement *photogrammique* met en avant un des principes phares du cinéma : la projection et la contemplation. Par la communion de ces éléments, les couleurs se font mouvement et temps suivant la cadence de l'âme contemplative. Néanmoins, tous les films ne sont pas exposés au rythme de vingt-quatre images par seconde. Non seulement à cause de leur format respectif qui « présuppose » une cadence correspondante adaptée, mais aussi à cause de leur exposition parfois embrayée manuellement. Le format de *Charlotte,* par exemple, est originalement du *Super 8* (puis « gonflé » en 16mm). En fait, il est projeté à la cadence de 18ips. Cependant, son exposition pour la sensibilisation de la pellicule a été réalisée par avancement manuel. La projection du résultat crée spontanément une arythmie visuelle due à la non-synchronisation de ces deux processus. C'est spécialement grâce à ces mécanismes que nous sommes souvent rappelés à la dimension flexible et réflexive du cinéma, principalement dans le « cinéma-art » et le « cinéma d'expérimentation ». Quelles que soient les possibilités de recréer le rituel cinématographique, par des artifices manuels ou non, les attributions au médium cinéma ne se font pas seulement par les pratiques usuelles. Toutefois, la pratique du cinéma « direct » induit l'idée que chaque geste à son importance. Ce cinéma nous rappelle toujours que chaque geste est *unique,* qu'il apporte, lors de la projection des photogrammes, la marque de l'unicité de l'œuvre, à l'intérieur de laquelle les contrastes plastiques nous offrirons le plaisir de la voir fragmentée. Ces contrastes soulignent l'importance des deux autres gestes qui se situent entre le fragment passé et le fragment futur. Nous pourrions ainsi dire que l'esprit d'originalité garant de « l'aura du travail artistique », auquel Walter Benjamin fait tant référence dans son texte sur l'ère de la *reproductibilité*[1]*,* est assurée dans ces travaux. Mais nous croyons toujours que le cinéma, par sa propre essence, est dispensé de cette attribution pour s'affirmer en tant qu'Art original.

---

[1] PALHARES, Taisa Helena Pascale, *Aura – A crise da Arte em Walter Benjamin*, São Paulo, Ed Barracuda, 2006.

Le problème du geste lors de la projection

Un problème surgit dès lors que nous abordons le domaine artistique de ces gestes expérimentaux en ce qui concerne le sujet de notre travail, la couleur. Comment, dans cette discipline, s'appuyer sur la matière résultant de la technique, quand bien même relative, alors que, spectateur, nous n'avons pas les moyens permettant – ou pas même l'envie – de scruter ou de juger les spécificités techniques auxquelles s'adressent les travaux projetés ? De plus, les films projetés eux-mêmes ne dévoilent en rien leurs constituants. Sans parler de certaines technologies – dans lesquelles ce problème est accru – qui offrent aux yeux encore moins d'accès à la production des éléments exhibés. Les recours mis en œuvre pour occasionner des effets de mouvement, desquels nous voyons seulement les éclats de couleurs expurgées de l'écran, peuvent déjà largement nous troubler.

En somme, face à la projection, nous ne disposons pas des moyens objectifs pour détecter dans le détail les éléments instables que nos yeux sont en train d'absorber. Il paraît, à ce moment, vraiment impossible de les détecter à moins qu'on ne se livre pas complètement à l'œuvre et qu'on lui réserve un regard d'expert, loin de celui du spectateur *ordinaire*. Ce dernier est plutôt dans un contact taciturne, qui stipule que l'œuvre doit être abordée dans les conditions où elle lui est montrée. Si l'artiste (au sens large du terme, quelle que soit sa discipline ou ses moyens techniques) veut toucher son spectateur par sa maîtrise devant le résultat, il aura toujours le choix de faire en sorte que les « opérations » effectuées dans son travail puissent être saisies à partir des relations de perception et de reconnaissance établies par l'intermédiaire des moyen propres de l'observateur. Aussi bien l'artiste que le spectateur peuvent ignorer les dispositifs susceptibles de fournir des instruments récepteurs indispensables à l'appréhension des mises-en-œuvre et se livrer entièrement aux sensations *aléatoires*.

Il faut donc garder à l'esprit que l'essence des éléments ne s'offre pas si facilement à nous et qu'il est plus pertinent, tout au moins dans les expérimentations artistiques, de travailler les rapports entre les éléments fournis par le monde extérieur, à la place et en tant que spectateur. Autrement dit, nous nous ferions facilement piéger par le « nouveau matérialisme » métaphysique et nous nous perdrions, en tout cas pour ce travail, dans une distinction vaine entre

« essence » et « apparence »[1], ou encore dans des questions sur la «science cognitive », si nous cherchions à établir un équivalent *intellectuel* à l'état d'esprit qui est de l'ordre de la contemplation. Cette quête pourrait en effet dériver vers la prise en compte des propriétés physiologiques et de la capacité des neurones à coordonner et à gérer les stimuli transmis par le système sensoriel[2]. Nous en serions encore soit à chercher ce qui se dissimule derrière l'apparence, soit dans la compréhension ou l'attribution des signes et des symboles équivalents qui correspondent aux sensations reçues[3]. Alors que nous nous retrouvons considérablement attachés à la phénoménologie des couleurs qui se projettent de l'écran vers le dehors, celles-ci sont du domaine de l'apparition[4].

Comme l'avait proposé Christian Gardair : « Quittons un instant le champ des références physiques ou neurologiques, pour nous aventurer sur les sentiers de la création qui appellent au plus intime de notre présence : une *re-création* du réel tamisé au filtre de notre « être-au-monde » dans le déploiement de la Durée. »[5]. Deleuze, lui-aussi, préfère le concept d'*imagination* de Hume pour parler de contemplation, qui est l'état exact entre le *voir* et la mémoire, où les instants sont fondus dans le temps[6], aux problématiques des sciences neuro-symboliques. Autrement dit, pour cette partie du texte, il va falloir nous contenter de ce qui nous est donné à voir. Car nous croyons que cette attitude, loin du délire personnel et de vaines spéculations, est bien plus proche de ce que nous pouvons

---

[1] Ainsi Hegel, bien avant Nietzsche, définit la métaphysique. Laquelle se réfère à la pensée newtonienne, en réaction aux considérations sur la nature des couleurs, pour laquelle il déclara son « animosité». Selon Hegel, la « métaphysique mécaniste », qu'il attribue aux expériences de Newton, « empêche de thématiser adéquatement la nature de la gravité » (RENAULT, Emmanuel, *Hegel la naturalisation de la dialectique*, Paris, Vrin, 2001, p. 201)

« Cette divergence qui se manifeste entre Goethe et Hegel d'un côté, et Newton de l'autre, est plus profonde qu'il n'y paraît. Car plus fondamentalement, ce sont deux conceptions différentes du monde qui s'opposent : l'une est un idéalisme teinté de quelque touches empiriques (celle de Goethe) et l'autre est très mécaniste (celle de Newton). Si nous prenons note de cette haute divergence qui n'existe pas sur le seul mode physique, mais qui a des répercussions ontologiques, nous comprenons immédiatement le rattachement de Hegel à Goethe, qui témoigne d'une affinité philosophique vrai, mais discrète. Car leur souci commun, c'est bien de sauver la réalité de l'esprit pour lequel seul il peut y avoir de la couleur mais aussi, et c'en est la conséquence la plus directe, de la beauté. » (BIANCHI, Olivia, *Hegel et peinture*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 51 – 52).

[2] DE GELDER, Béatrice, *op.cit.*

[3] BARTHES, Roland, 1982, *op. cit.*

[4] DELEUZE, *op. cit*. 2002.

[5] GARDAIR, Christian, « Couleurs / Sublimations…Les Couleurs du temps », *in :* PIGEAUD, Jackie (Dir). *La couleur Les couleurs*, Presse universitaire de Rennes 2007, p 121.

[6] DELEUZE, Gilles, « La répétition pour elle-même », *in* : Deleuze, G. *op, cit*. 2005, p 96-168.

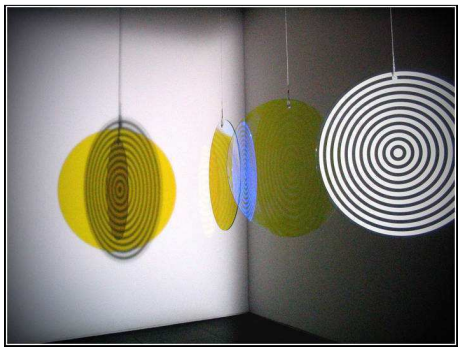
croire de la pensée esthétique. Elle relève de l'objectivité restreinte, permise dès lors qu'il est nécessaire d'outrepasser les mécanismes perceptuels prédéfinis, partagés par tous ceux et celles qui se livrent à la même condition de visualisation. Car nous ne serons jamais suffisamment vigilants pour décoder de l'instantané tout ce qui nous est donné de voir, certaines affectivités étant saisies selon leur aspect *sensationnel* et sensible, tout simplement parce que nous sommes capables de les recevoir.

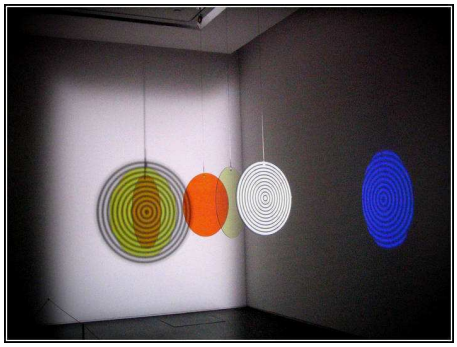
Certes, les qualités perceptives peuvent être cultivées et travaillées, mais dans un cadre restreint où les limites sont difficilement localisables aux seuils prédéterminés. Rien ne peut expliquer clairement pourquoi, pour le spectateur, certaines simplicités – du moins pour le regard conscient – peuvent s'avérer complexes et difficiles d'accès, alors que certaines complexités d'effets visuels ne posent aucun problème de contemplation ou d'entendement. C'est probablement parce que le système perceptif et ses lois, qui font de l'homme actuel un spectateur né, ont été confectionnés au cours du millénaire de son « évolution »[1]. En revanche, l'« évolution » cinématographique a imposé maintes complexités à la fois technologiques et culturelles – notamment par l'intermédiaire d'œuvres qui, au cours de la jeune histoire du cinéma, ont mis tous ses dispositifs à l'épreuve, et ont réinventé plusieurs autres façons de faire du cinéma un art. Celles-ci ont permis de forger en quelques années des relations inédites entre le spectateur et l'œuvre, à de nouveaux degrés. Elles ont également créé la possibilité de lui faire prendre conscience de ce qu'il avait d'abord perçu sans se rendre compte[2].

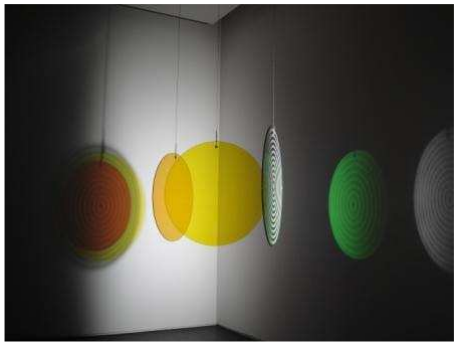
[1] AUMONT, Jacques, *Matière d'image, op. cit.*
[2] *Ibid.*

Cependant, il est important de rappeler que ces « machinations » ne s'établissent pas systématiquement dans un premier temps, mais à partir de relations immuables établies entre l'intellect et l'œuvre, indépendamment du savoir et de son acceptation consciente. Si notre proposition de perception par le *sensationnel* n'est pas objective, les principes de « contemplation » inconsciente n'en sont pas plus clairs pour autant. Du moins concernant les facteurs sur lesquels reposent les opérations inconscientes que les pratiques cinématographiques sont amenées à faire travailler. Encore une fois : « si la perception consciente s'éduque, la perception inconsciente sur laquelle la précédente repose, ne s'éduque guère ». Il nous semble pourtant plus intéressant de nous reposer sur l'idée de la « plaque sensible » dotée de son « pouvoir de contraction ». Cette « plaque sensible », selon Deleuze, se situe dans l'acte de contemplation, mais n'est pas encore de l'ordre de la réflexion[1]. Elle aurait le pouvoir de « contraction » qui retient un événement passé lorsqu'un autre apparaît.

Cette contraction des instants fragmentés, des ébranlements, des éléments – toujours selon Deleuze – « forme une synthèse de temps ». Les idées citées ci-dessus sont tentantes. Non seulement parce qu'elles nous aideraient à définir notre approche des phénomènes fragmentaires des couleurs, mais également à comprendre plus généralement le cinéma d'expérimentation, puisque ces principes atteignent en majeure partie le regard sur les instants, et ils semblent relativement proches de la portée de l'« ordinaire » attribué au regard (dans le sens d'être visuellement sensible).







À l'occasion de l'exposition *Le mouvement des images*, Centre George Pompidou, 2005-2006.

[1] DELEUZE, Gilles, *op, cit*. 2005, p 96-168.

Nous aimerions ouvrir ici une parenthèse, non avec la prétention de tisser un « éclaircissement par des exemples », mais avec l'intention de rendre plus clair les conditions qui ont motivé notre choix. Le Centre George Pompidou de Paris a présenté, lors de l'exposition *« Le mouvement des images »*[1], 2005-2006, une série d'expériences visuelles extraordinairement éloquentes, puisqu'elle nous permettait de constater l'impuissance de notre objectivité face à un système perceptif inconscient. Dans cette exposition, entre une chambre et une autre, il n'était pas rare de se surprendre franchement impuissant. Face à certains mobiles qui tournent très lentement autour de leurs propres axes, quelques-uns de forme ovale avec des cibles circulaires dessinées à la surface, nos cerveaux ne lisaient pas la même chose que nos yeux. Cette impuissance vient du fait que nous nous découvrons tout à fait capable de décrire chaque élément et le principe des dispositifs, mais notre cerveau – malgré la compréhension aisée du phénomène – ne nous donne pas le moyen de voir « correctement » les évolutions. Celles-ci arrivent devant nos yeux de façon fluide et immédiate sans garder leurs formes initiales, qui devraient au moins laisser transparaître son processus de « déformation ». Nous étions à même d'interpréter ce qui se passait, mais la combinaison de ce type de forme saccadée et de mouvement dupait notre cerveau au point qu'il n'était plus capable de restituer le mouvement exact. Ces expériences sont encore plus troublantes – dans les deux sens du terme – car ces éléments tournaient tout doucement. Elles se déroulaient sans l'enjeu de la vitesse qui aurait pu, physiquement, limiter les possibilités de captation de la rétine ou compromettre les capacités intellectuelles de raisonnement.

Ce genre d'expérience souligne clairement certaines de nos incapacités d'interdire à l'inconscient ce que la conscience elle-même n'est pas capable d'interpréter, et de l'arrêter au seuil de la « compréhension » spécifique. Mais d'un

[1] L'exposition « *Le mouvement des images* », réalisée au Centre G. Pompidou entre le 05 avril 2005 et le 29 janvier 2006, idéalisée en partenariat avec le Musée national d'art moderne. Cette exposition proposait « une relecture de l'art du XX^{ème} siècle à partir du cinéma ». Elle proposait également une relecture des collections et de dispositifs dont le spectateur connaît, même théoriquement, déjà le principe, mais se retrouve toujours pris dans le piège du 'mouvement spontané'. « À l'aube de la révolution du numérique, cette nouvelle présentation, organisée autour des composantes fondamentales du cinéma – défilement, projection, récit et montage – propose une redéfinition de l'expérience cinématographique élargie à l'ensemble des arts plastiques ».

autre point de vue, certainement celui des concepteurs des dispositifs et celui des idéalisateurs de l'exposition, l'intérêt de ces manifestations est le fait d'exploiter par la contemplation, mise à notre portée afin de nous rendre sensibles et « conscients », des opérations inopinées que notre inconscient réalise à l'insu de notre volonté. Il faut donc, en tant que spectateur, accepter que les phénomènes que nous croyons voir ne soient pas nécessairement ceux « qui auraient dû être vus ». Ceux que le cinéaste, parfois ou plus souvent qu'on imagine, crée dès la base de son travail, ne sont pas fondamentalement ceux que nous verrons lors de la projection. Car nous ne sommes pas dans la même condition d'approche lors de la lecture, que ne l'est l'auteur lors de l'écriture.

En chimie, nous rappelle Christian Gardair, « la sublimation est le passage direct de l'état solide à l'état gazeux (sans passage à l'état liquide) »[1]. Devant les pièces exposées au Centre Georges Pompidou citées ci-dessus, il nous est arrivé de vivre le même phénomène. Ce que nous *sublimons,* c'est le passage direct d'images fragmentées en enchaînement continu. C'est-à-dire que cette lacune, qui pourrait marquer une *discontinuité* considérable entre des événements, n'arrive pas à s'imposer comme une disjonction importante capable de révéler ce qui gît au cœur du dispositif. Nous avons poursuivi sur cette question parce que, dans les prochaines pages, nous voudrions rentrer un peu plus dans l'analyse des questions des *Instants* produits dans le cinéma d'expérimentation qui sont fondamentalement créés par les performances des couleurs. Ces couleurs sont assez souvent répétitives, alors qu'à chaque répétition elles se présentent différemment à notre regard. Celui-ci se montre soumis à l'onde variable, en fréquence et en amplitude, des flux et reflux chromatiques. Pour autant, ces instants chromatiques semblent se prêter à une discontinuité lacunaire qui empêcherait les couleurs de jouer le rôle d'élément organisateur d'un rythme visuel ou d'une durée.

[1] GARDAIR, Christian, *op. cit.* 122.

VII.3 L'écoulement de la matière couleur, l'arythmie au cœur de la forme

Dans les œuvres de certains cinéastes, depuis le début des œuvres chromatiques, ou de même pour certains vidéastes dans la seconde moitié du mouvement expérimental, les taches ou les fragments de couleurs atteignent un état de grâce lorsqu'ils s'approchent ou sont synchronisés à des structures musicales[1]. Leurs travaux résultent des inspirations que les répétitions et les silences propres à ces événements instaurent avec la musique des continuités et des *fissures* qui dynamisent et confèrent du lyrisme au mouvement. Cette économie de correspondance que Nicole Brenez nomme « hyper-métaphorique », ne limitera heureusement pas l'action de la couleur dans le scénario du cinéma expérimental. À en croire l'auteur, l'élément couleur dans le cinéma expérimental déroutant les idées de correspondance rythmique daterait de 1943, avec l'apparition de *Color Sequence* de Dwinell Grant. Dans ce film « aux plans monochromatiques, la couleur devient un pur problème. Au point d'ailleurs de devenir irregardable : l'auteur trouvant son film trop inquiétant (disquieting) ne l'a pas montré pendant 30 ans »[2]. Tout bien calculé, cette date coïnciderait avec le rebondissement expérimental des années soixante-dix, où le cinéma d'expérimentation ne travaille plus la couleur comme résultat mais comme résultante et que l'arythmie est au cœur de la forme.

Dans les œuvres de Cécile Fontaine, il n'est pas question de tisser des rapports avec la musique, mais il n'est pas rare d'y retrouver des caractères lyriques qui touchent au sensible, notamment dans les films *Japon series*[3](1991) et *La pêche*

---

[1] Il n'est pas rare, lorsqu'on parle de cinéma expérimental couleur, de retrouver dans les livres ou les articles sur le sujet, des citations assez riches sur les films et les cinéastes qui ont cherché une approche poétique et lyrique entre les compositions de couleurs et les propriétés musicales. Dans les livres *Poétique de la couleur*, *Éloge du cinéma expérimental* et *Poussière d'images* cités dans ce travail, il ne manque pas de textes et citations à ce sujet. Ces films, comme l'a remarqué Nicole Brenez, sont héritières d'une longue tradition de correspondance « qui considère la couleur dans son extensivité plastique, comme un matériau indéfiniment ouvert et d'abord à la musique… » (BRENEZ, Nicole, *Couleur critique*, *op. cit*, p. 158).

[2] *Ibid*

[3] Nous suivons les informations retrouvées dans les fiches techniques concernant le travail des cinéastes dans les archives de *LightCone* et du numéro des Cahiers de Paris expérimental dédié à Cécile Fontaine et rédigé par MASI, Stefano, *op. cit.*

« La bande-son de *Japon series* a été réalisée avec les restes de compositions musicales inutilisées, enregistrées sur bande magnétique perforée, récupérées par McKane et données à la cinéaste. Les matériels sonores utilisés dans *Safari Land*, dérivent à l'inverse de restes de bande-son magnétique

miraculeuse (1995). Néanmoins, ses œuvres, comme celles de Jürgen Reble (une exception pour ses performances), de Stan Brakhage et d'autres cinéastes qui concentrent leurs efforts sur le travail d'accumulation ou de soustraction de la substance figurative, sont très rarement raccordées à une bande-son ou à une partition musicale.

Dans *Japon series*, les gestes incisifs et mesurés des danseurs contrastent avec les couleurs intempestives qui génèrent des gestes d'improvisation lyriques. Ces couleurs conspirent, au contraire de ce que l'on pourrait imaginer, à la précision des gestes des danseurs marquant le rythme et une structure musicale silencieuse. Ces éléments dispensent de la musique enregistrée sur la cassette audio séparée qui est distribuée avec la copie muette du film.

À l'exception de *Safari Land,* un des seuls films incorporant une bande de montage sonore conçue à partir d'une bande-son trouvée, les autres films de la cinéaste ne possèdent pas vraiment un accompagnement sonore. À part certains chuchotements ou *leitmotivs*, quand ses films sont dotés d'une bande magnétique, cette dernière reçoit le même traitement que les lambeaux des pellicules et devient image exploitable. Celles-ci sont soumises à un travail de déconstruction, dans lequel les procédés « artisanaux » de coloration et de détérioration sont orientés vers un résultat visuel qui modifie complètement les structures des films trouvés.

Tel qu'elle est employée pour les couches d'émulsion chromatique, la technique du *lifting* est également appliquée sur la bande-son. Elle est décollée de la matière et raccommodée ailleurs comme élément figuratif. Ces collages transfèrent la bande-son de sa position initialement latérale à l'intérieur du photogramme, créant un cinéma particulièrement visuel. Ce geste rend visible

Safari land, Cécile Fontaine, 1996.

perforée de deux documentaires […] Pour l'occasion Cécile, qui auparavant n'avait jamais utilisé une table de montage, a monté le son magnétique sur une vraie table de montage professionnelle à la coopérative *LightCone* de Paris. » *Ibid*, *op. cit.* p.8.

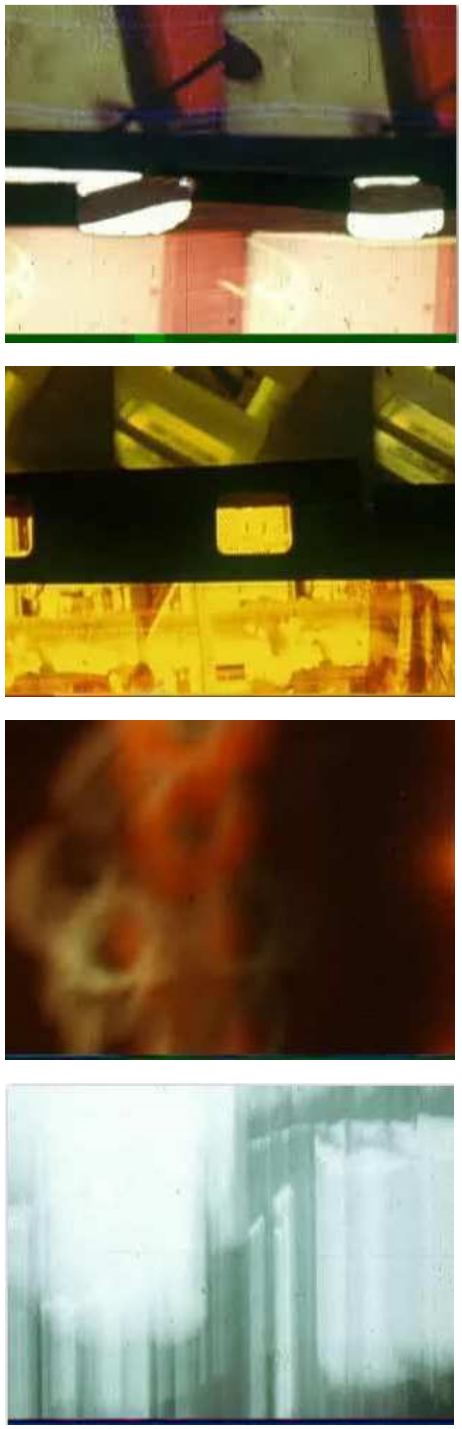
l'invisible et permet aux deux éléments de se rejoindre, qui autrement, par le principe même du cinéma, sont présentés au public de façon synchronisés mais fatalement séparés. De plus, les autres éléments sonores ont un seconde vie de chuintements chromatiques : « Les lignes de séparations des photogrammes, à cause du gonflement de la pellicule, deviennent une ligne parfaitement visible ; les différentes couches d'émulsion, destinées d'ordinaire à reconstruire de manière anonyme l'expérience visuelle du réel, font un pas en avant et deviennent protagonistes, exhibant leurs propres singularités chromatiques ; la perforation réservée à la bande-son optique est lue par la cellule photographique comme une information acoustique intermittente, presque comme une musique concrète. »[1].

Le film *Almaba* (1988) est un des bons exemples où la construction du cinéma passe par le rituel de destruction, de déconstruction, de reconstruction, de restructuration et du rassemblement des éléments sur un seul et même support. Lors de sa projection, on peut voir des fragments d'émulsions et la domination des couleurs qui traversent le photogramme horizontalement. L'enchaînement des couleurs flottantes est le résultat intégral du procédé de transposition des pellicules, après avoir été « *liftées »,* arrachées, décollées, recoupées, et recollées. Les éléments à l'origine enregistrés sur une pellicule *Super 8* sont désormais posés en bande horizontale, sur un support 16mm, créant un effet de film dans le film. La projection est d'une beauté *liquoreuse* variant entre textures de couleurs cristallines et pâteuses qui coulent sans cesse, et alternant les instants noirs, sépia, colorés et blancs, qui nous sont rappelés par les éclats de couleurs. Le tout est relativement bleu ou rouge, qu'importe le nom, l'important est que ces couleurs soient ici des éléments qui concèdent du mouvement grâce à leurs fragments. Entre un instant et un autre, elles nous permettent de reconstituer un temps.

[1] *Ibid*, *op. cit.* p.14.

Dans les dernières secondes de la projection, les couleurs atteignent un état de déstructuration si intense que les éléments chromatiques et sonores tournent en boucle en créant une sorte de spirale anarchique. Par conséquent ces *flashs* lumineux favorisent un état de transcendance qui défie toute interprétation littérale et permet aux couleurs, aux rythmes, aux formes et aux sons de s'adresser directement aux yeux du spectateur. Avec une beauté et une liberté singulières, ils se transforment de support physique en masse de lumières vacillantes. Les textures et les couleurs passent directement de fragments à mouvements, cependant imprécis et discontinus. L'arythmie est produite exactement par ce manque d'intermédiaire, possiblement ignoré lors de la contemplation, mais qui laissera, chez le regardant, par des brides de souvenirs, une impression de corps fragmenté en train de s'effacer.

S'il nous fallait rédiger une différenciation entre le cinéma de couleurs spontanées de Cécile Fontaine et celui des correspondances qui attachent les manifestations chromatiques à un « ordre rythmique »[1], nous dirions que, dans les films de Cécile Fontaine, rien de l'effet des couleurs n'est calculé. Deleuze considère que le monde a seulement eu lieu parce que, pendant que Dieu calculait le monde, celui-ci se créait avec des résultats imparfaits. « Il est donc bien vrai que Dieu fait le monde en calculant, mais ses calculs ne tombent jamais juste, c'est cette injustice dans le résultat, cette irréductible inégalité qui forma la condition de monde. Le monde « se fait » pendant que Dieu calcule ; il n'y aurait pas de monde si le calcul était juste. »[2]. Il est vraisemblable que les couleurs « fractionnaires et même

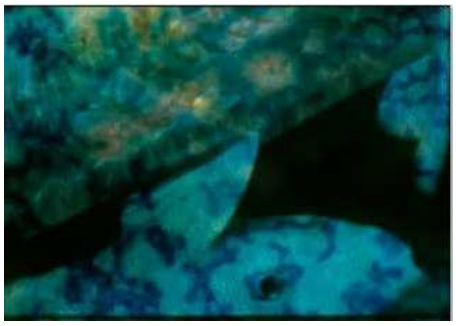


Almaba, Cécile Fontaine, 1988.

[1] « Le hasard veut que le cinéma abstrait suive un cheminement parallèle, qui le conduit à créer « une musique visuelle » à partir de lignes, de formes, et de volumes animés. Les cinéastes Walter Ruttmann, Viking Eggeling et Hans Richter furent les trois principaux nomes du début du genre. Richter cherche à établir une correspondance avec les sonates de Jean-Sébastien Bach (1923 – 1925), tandis que Ruttmann produit des œuvres enjouées et lyriques en lignes de couleurs pures (1921 – 1926). Néanmoins c'est le nom d'Oskar Fischinger qui deviendra le plus populaire. YOUNG, Paul, DUNCAN, *op. cit.*

[2] DELEUZE, Gilles, « Synthèse asymétrique du sensible » *in* : Deleuze, *op. cit.* 2005, p. 286.

incommensurables » dans *Japon series* se sont créées pendant que l'artiste exerçait les calculs *imparfaits* des expérimentations chimiques. Tout ce qui se passe et tout ce qui apparaît à l'écran corrèle avec cet ordre inexact, qui crée des beautés imparfaites et arythmiques que l'on simplifie comme cinéma.



Ci-dessus : *Pêche miraculeuse*, Cécile Fontaine 1995.
Ci-dessous, *Japon series,* C. Fontaine 1991.

VII.3.1 L'écoulement des matières

Ce chapitre n'est pas une tentative délibérée de rapprocher le cinéma de Cécile Fontaine de celui de Tarkovski, loin de là, principalement parce que ces deux réalisateurs travaillent la pellicule avec des intentions légèrement opposées, mais aussi parce que, chez l'un et chez l'autre, l'écoulement de l'eau apparaît de manière récurrente comme métaphore de cinéma. Dans *La pêche miraculeuse* (1995), la mer, étendue de formes et de couleurs, est en mouvement perpétuel, les déplacements et les clignotements de couleurs sont fluides comme l'eau et fluidifie la connexion entre temps et espace de projection. Il en résulte une recomposition sur l'écran due aux particules de poussières lumineuses du projecteur, qui redeviennent vite des matières liquoreuses, prêtes à se dissoudre sur le mur comme sous l'action des détergents utilisés pour le décapage de la pellicule. Dans le même esprit que *Solaris* (1972), malgré l'opposition technique, ces formes liquides de couleurs « coulent comme de l'argent et atteignent une sorte de conscience océanique »[1].

La pêche miraculeuse est conçue sur le principe lyrique de *Japon series*. Dan un milieu aqueux, Cécile Fontaine compose une atmosphère d'aurore et de crépuscule, où se meuvent les corps opalescents de créatures marines. Désormais, les poissons sont utilisés comme des écrans blancs et translucides. Tels les corps peints en blanc des danseurs de *Butô*,

[1] YOUNG, P, et DUNCAN, P. *op. cit.*

ils sont à la disposition des couleurs. Les points chromatiques qui apparaissent sur le corps de ces poissons sont vacillants. Leurs formes et leurs couleurs varient en permanence par des étincèlements. Au cours de la projection, deux pellicules, qui apparaissent parallèlement en lignes verticales, semblent glisser en cascade sur le support[1]. Cet écoulement visuel est ressenti pendant toute la projection, à travers les mouvements fluides attribués à d'étranges créatures, qui glissent sur l'eau, au-dessus de l'eau et dans l'eau. Sur les corps des poissons, les couleurs glissent avec élégance, ces poissons « dansant » à leur tour dans un élément aqueux et mobile, peuplé d'animaux marins et de grands voiliers. Les figures visuelles et leurs actions se décomposent en taches de couleurs dispersées partout, rappelant la flexibilité du cinéma. La flexibilité d'utiliser la fragmentation en tant qu'idée, et d'être fragmenté en tant qu'image, se fait et se refait simultanément par des collages qui se nourrissent d'eux-mêmes. Ce film, issu des documentaires cédés par le Musée d'histoire Naturelle de Paris, a retrouvé une nouvelle vie par le miracle de la *transformation* qui déconstruit d'abord, pour après reconstruire une poésie visuelle de l'effacement.

Cruises, Cécile Fontaine, 1989.

Dans *Cruises* (1989), ces écoulements sont aussi sensibles, pareils à une projection dans un grand bassin. Cette sensation d'écoulement est renforcée par le flottement, le glissement des couleurs et par le graphisme des mots enregistrés sur la pellicule, qui apparaissent à plusieurs reprises. D'autres éléments graphiques, les sous-titrages des films trouvés, les inscriptions des marques des pellicules, leur numérotation normalement incrustée sur la partie extérieure de la pellicule, sont désormais reportées vers l'intérieur du cadre par le coupage, le collage et la sensibilisation. Ils sont proposés comme éléments chromatiques et mouvants au spectateur. Ces mots sont détachés de leur contexte et assument

[1] MASI, Stefano, *op. cit.*

des formes purement graphiques qui créent des taches blanches sur le fond noir. Les taches graphiques de couleurs articulent l'espace visuel de façon circulaire conjointement aux amorces numérotées sensibilisées par d'autres pellicules « parasites ». Les actions visuelles sont encore plus notables dans le travail de fragmentation, orfèvre de figures complètement évanescentes.

Ces images sont en théorie abstraites et décomposées de leur contexte original. Elles coulent comme des cascades bouillonnantes où des silhouettes de celles qui, un jour furent des images, émergent et se fondent dans des formes et des reliefs chromatiques. Ces articulations arythmiques font ressortir des thèmes récurrents et personnels dans l'œuvre de la cinéaste. Pourtant ces interférences vengent les enregistrements ennuyeux sur les voyages interminables en bateau. Le plus intéressant, dans la projection, est le rythme envoûtant qui survient à la surface de l'écran. Il joue le rôle d'un modérateur consultatif dans la mémoire du spectateur, ce dernier sent revenir à son tour l'image d'une enfance pas forcement vécue.

Dans cette œuvre, les éléments contrintuitifs de différents films ont été déplacés puis repositionnés librement sur un autre support, orchestrant un mélange figuratif et chromatique. Ces deux dernières caractéristiques résultent d'une nouvelle harmonie visuelle, à laquelle contribuent les éléments disparates, émergés de la profondeur des émulsions fragmentées. Ces figures instantanées entraînent le spectateur dans un flux séduisant et complètement instantané où l'impureté emporte le regard dans un miroir d'eau. Ces figures qui suggèrent des souvenirs de paysages, de silhouettes en bateau, progressent à coups de couleurs, à l'improviste, sans la prétention de bâtir des trames narratives. Elles expérimentent ainsi, chez le regardant, une sensibilité purement contemplative, pour lesquelles les formes et les couleurs sont porteuses de temps parallèles.

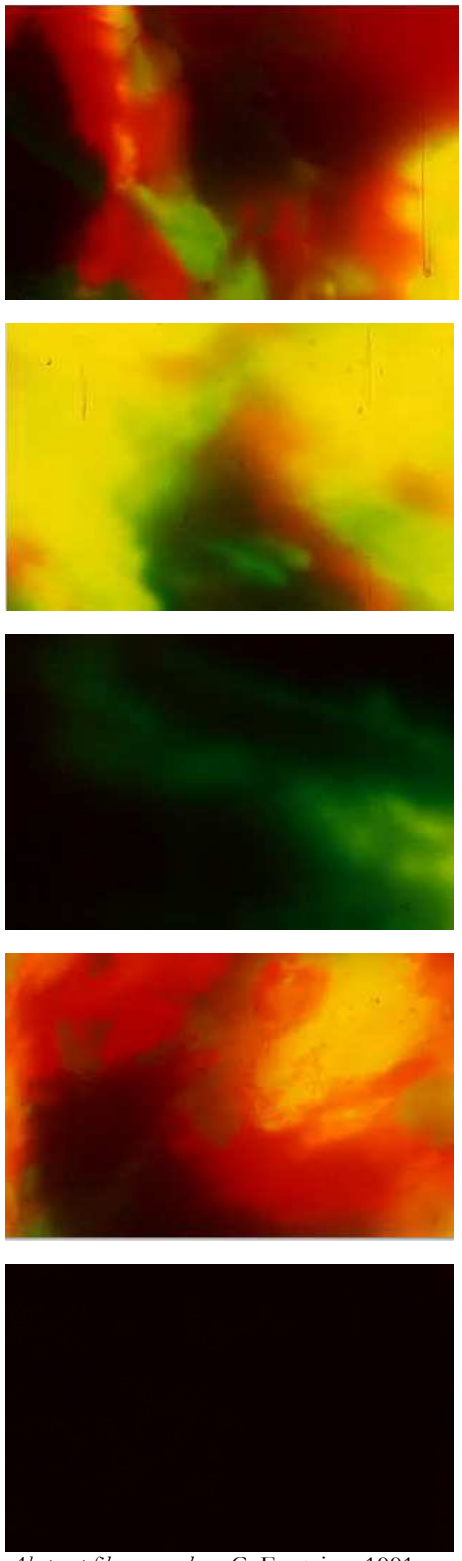
Au-delà de l'écoulement chromatique ou figuratif, nos remarques reposent sur les passages couleurs, à cause desquels il devient difficile d'ignorer la discontinuité sur laquelle repose toute l'œuvre. Paradoxalement, les répétitions de ces effets couleurs servent de liens visuels et harmonieux qui conspirent à la contraction perceptive des instants. Il serait d'ailleurs intéressant de repenser ici

aux mobiles suspendus dans les salles du Centre Georges Pompidou car, là comme ici, ils sont complètement déconnectés du langage.

VII.3.2 Quand le Jaune est le trou noir et le Noir un élément organisateur dans le chaos des couleurs, l'arythmie devient une poésie de l'effacement.

À propos d'*Abstract film en couleur* (1991), nous oserions parler de « sublime cinématographique » si les arcs-en-ciel de ses couleurs ne suggéraient, par leurs propres arythmies, l'effacement de soi-même. Dans les premières secondes de ce film de 2'50", les spectres de rouges sont aspirés par une déchirure jaune (ou serait-elle blanche ? Nous y reviendrons.). Ce rouge qui éclate au premier plan est aspiré par le jaune du fond du plan. S'il existe une profondeur alors qu'il s'agit d'un film « abstrait », c'est parce qu'elle est instillée par le noir. Oui, une profondeur acquise par le rôle du noir qui, dans un premier temps, habille les autres couleurs de relief et des formes. Dans la seconde partie du film, ce noir gagnera toutefois la surface du premier plan pour assommer l'éclat du rouge, du jaune, et du vert qui est libéré des interstices entre couleurs. Il va, jusqu'aux dernières secondes de la projection, repousser vers le fond de l'écran toutes les autres couleurs, qui essayent de résister en vain à travers leur éclat.

Si les couleurs citées ci-dessus résultent, dans un premier temps, du principe de décomposition prismatique de la couleur – par la technique de rayonnage direct, une pratique qui nous ramène à la pensée sur la lumière newtonienne[1] – leurs projections ont plus d'affinité avec la théorie de l'engendrement des couleurs par la lumière et l'obscurité, où ces couleurs sont conçues comme « des demi-

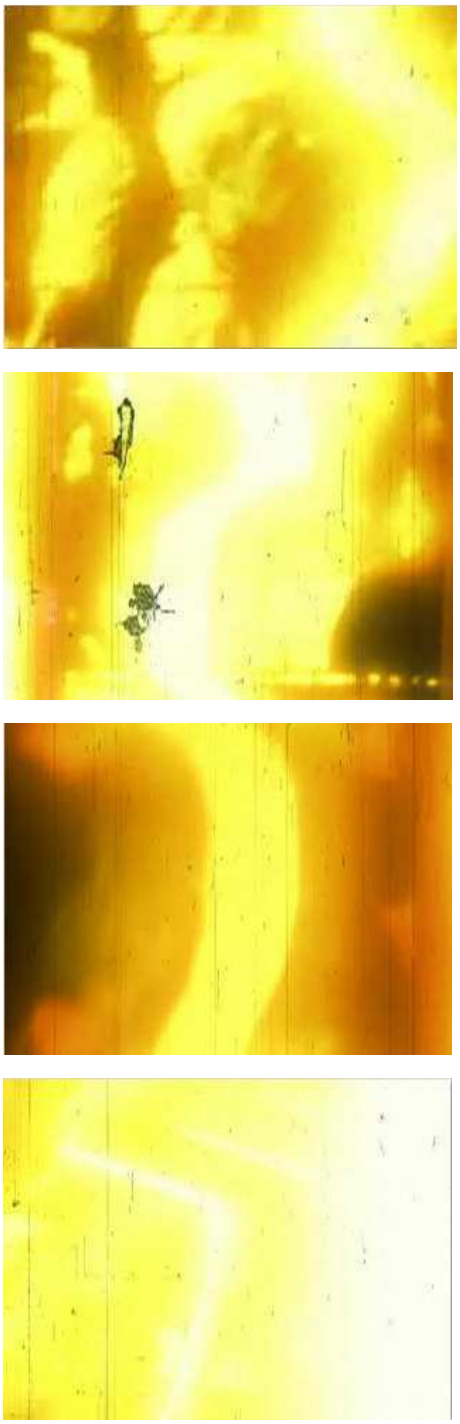


Abstract film en couleur, C. Fontaine, 1991.

[1] BLAY, Michel, « Lumière et couleur newtoniennes » *in* : Jean-Pierre Changeux, (dir), *in : La Lumière au siècle des lumières & aujourd'hui – Art et science,* Paris, Odile Jacob, 2005.

lumières et demi-ombres » sur le mode aristotélicien[1]. Les procédés chimiques et physiques qui donnent vie à ces événements couleurs n'entrent pas dans le *farbenlehre* de Goethe[2]. Nonobstant, ces couleurs suscitent d'avantage la luminescence, bien que ces éléments ne présentent pas pour autant des attaches symboliques ou historiques. L'idée de faire ressortir les couleurs de la lumière par le « rayonnage » vient d'un entendement au-delà de celui de l'étalement de l'encre sur la superficie transparente du ruban. Comme Aristote croyait que la lumière ne créait pas de la couleur, mais la mettait en scène par l'atténuation de la lumière incidente, les couleurs de ce film de Cécile Fontaine sont également nées d'elles-mêmes par des «accidents des couleurs »[3] .

Né du même principe, aussi bien pour sa mise en scène et sa création, le jaune dans *La Fissure* (1984) joue un rôle de *trou noir* aspirant, et le noir est là pour une fois de plus lui conférer de la substance et du relief. Goethe et Aristote pensait le jaune comme un obscurcissement du blanc, étant lui-même « la couleur la plus proche de la lumière »[4]. Les impressions causées par les actions du jaune dans ces deux films restent dans les rétines et dans nos souvenirs longtemps après leur contemplation. Elles sont si vacillantes et versatiles, que d'un seul éclat, la couleur passe du jaune doré au jaune blanchâtre et ensuite à un autre ton de jaune. Eisenstein avait classé le jaune en différents niveaux ; en haut de ses échelles, il a mis les tons plus chauds passant graduellement aux plus froids. Il faisait confiance aux qualités troublantes du jaune au point de lui concéder un temps considérable dans ses études sur la couleur[5]. La lumière, qui irradie la toile lors de la projection d'*Abstract en couleur* ou de *La Fissure*,



La fissure, Cécile Fontaine, 1984.

[1] D'AQUIN, Thomas, *Commentaire du traité d'âme d'Aristote*, Trad. Jean Marie Vernier, Paris, VRIN, 1999.
[2] GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Le traité des couleurs*, Paris, Tirades, 1973.
[3] D'AQUIN, Thomas, *op. cit*
[4] GOETHE, J. W. V. *op. cit.* 1973, p. 267.
[5] EISENSTEIN, S. *op. cit.*

concentre sa source sur le trou jaune qui gagne du relief par le noir qui l'entoure et corrobore ses actions. Comme si cette masse opaque suppléait l'impossibilité de figer l'intensité lumineuse de la source qui aspire toutes les couleurs qui s'interposent à sa luminescence, quelque chose de proche de la persistance visuelle du soleil dont parlait Goethe. D'une autre coté, nous pourrions comprendre, par les couleurs saturées qui surviennent « au premier plan », que la couleur peut être simultanément contrepoint de l'obscur et du diaphane de la pellicule, de la lumière blanche du projecteur et de la toile de projection. Les éléments saillants dans cette profusion de couleurs sont certainement le noir et le jaune, mais ils ne sont pas les uniques à épingler les éclatements autrement très évanescents.

Pendant la projection d'*Abstract film en couleur,* un autre phénomène nous ramène encore aux observations gœthéennes. L'auteur, dans ces études sur les couleurs, a multiplié les notes au sujet de certaines couleurs *inexistantes*. En effet, il note l'existence de couleurs induites uniquement par le regard, sur l'équilibre et la conception d'une couleur induite par l'impression dans la rétine de sa complémentaire[1]. Complémentaire à la couleur rouge qui essaye inutilement d'inonder la surface, dans *Abstract film en couleur,* la couleur verte apparaît comme intervalle entre une couleur et autre. Ce phénomène paraît correspondre partiellement à cette idée de couleurs *inexistantes,* toutefois la mise en mouvement dispense le déplacement du regard, stipulé par Goethe. Cette impression verte ne se révèle que par l'existence et l'évanouissement de sa couleur complémentaire, comme une volonté spontanée de retrouver par leur coprésence à la fois la lumière et l'obscurité qui les engendrent. En émanant de la lumière qui les précède, les couleurs d'*Abstract film en couleur* illustrent des éblouissements. Parallèlement, elles permettent l'arrivée d'autres couleurs inexistantes à la fois sur le support et dans la projection. Ces instants de couleurs inopinées harmonisent ce milieu chaotique. Nous pourrions dire que ce film concorde avec la pensée de Goethe pour qui la couleur n'a nul besoin de prisme pour se décliner. Elle pourrait être provoquée par le fait même de l'œil. Goethe relate une expérience, où après avoir fixé une surface blanche et éblouissante, il tourne son regard vers un coin obscur, déclenchant la

[1] GOETHE, J. W. V. *op. cit.* 2003.

perception des couleurs successives. Ces couleurs, selon lui, naissent uniquement du fonctionnement rétinien qui, dans un processus d'équilibre après stimulation, cherche son équilibre entre la lumière et l'obscur. Ce principe de création « intuitive du spectre chromatique » sera, plus tard, l'obsession de son vivant d'Israel Pedrosa. Ce dernier essaya d'objectiver la pensée de Goethe selon le principe que, lorsque l'œil aperçoit une couleur, sa complémentaire est induite dans le regard comme une sorte de réaction commutative[1]. Pendant la projection d'*Abstract film en couleur,* chaque couleur est *violence* pour l'œil dans une certaine mesure, et oblige celui-ci à en prendre le contre-pied, provoquant des contrastes successifs et contigus. L'effet de saturation ou d'exaltation réciproque des couleurs provoque, par la juxtaposition alternée de couleurs complémentaires, l'animation et l'agitation des couleurs. Celles-ci irradient la toile et l'œil de leur présence, et comme dans les saturations de James Turrell, elles passent par le débordement du cadre et des contours.

Charlotte (1991) présente également, au long de sa courte projection, des événements où surgissent des couleurs inexistantes, mais cette fois-ci, elles sont induites par le phénomène des « spectres colorés d'une lumière décomposée ». L'enchaînement du bleu, du vert et du jaune cadencé par une bande noir génère, dans les intervalles de ces couleurs, des interstices de couleurs complémentaires. Ces instants couleur et leurs successions de complémentaires sont enclenchés dans un rythme d'éructation, les figures chromatiques sautent en essayant de reprendre le temps pendant la projection. Yann Beauvais décrit les films de Cécile Fontaine comme « objet transparent qui laisse infiltrer la lumière du projecteur pour créer des motifs et des couleurs à regarder avant tout comme objets plastiques mouvants sans aucune référence précise au monde du réel, si ce n'est à la réalité physique du film lui-même »[2]. La blancheur réfléchissante, qui sort pendant quelques secondes durant la projection de *La Fissure,* n'est pas du même ordre de blanc que celui qui teint les corps des danseurs et les poissons dans les deux autres films cités ci-dessus. Elle doit son « efficacité » à la lumière et non à l'écran. Ce dernier garantit le rôle de « pigment blanc pur » qui semble récréer, à son tour, la

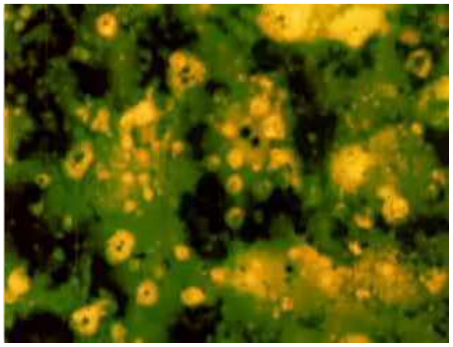
[1] PEDROSA, Israel, *Da cor à cor inexistente*, Rio de Janeiro, Christiona editorial, 1999.
[2] BEAUVAIS, Yann, « Cécile Fontaine : Le cinéma décolle », *in* : Beauvais, *op. cit.* p. 91.

synthèse additive – celle de couleur-lumière – quelque chose proche du *chromo-luminarisme*. La réception d'une prolifération de couleurs primaires, isolées et juxtaposées, en mouvement sur un fond blanc, est en fait instable dans le domaine de l'optique. En ajoutant à celui-ci le mouvement de la projection, l'instabilité optique est doublée, soumettant les yeux à une sorte d'éblouissement. Le cinéma en tant que producteur de motifs colorés mouvants, fonctionne à mi-chemin des projections chromatiques comme les vitraux d'une cathédrale, tel que l'avait écrit Beauvais, mais se réfère aussi à des projections chromatiques-lumineuses comme les pièces de Turrell. Bien qu'il s'agisse, dans les films, d'instants très éphémères, la poétique de ces intervalles chromatiques marque des dimensions temporelles où le mot *Instant* possède un sens plutôt imprécis.

VII.4 L'Irréalité de l'Instant en tant que présent.

« *J'emprunte un mot au linguiste et très grand critique littéraire Bakhtine : le chronotope. Il emploie chronotope en un sens très simple. C'est un espace-temps.* »[1]

Les premières secondes de *Sunday* (1993) de Cécile Fontaine sont complètement comblées par des éclats aux tons jaunes dans une masse opaque de noir, l'impression des tons verts y étant, encore une fois, ressentie. Cette mosaïque chromatique et frénétique ouvre une série d'images affectées par des couleurs chaudes et lumineuses, de temps à autres nuancées par des plans de couleurs bleues. Les plans de couleurs s'intercalent dans ce film, où il est question des plaisirs d'un jour de fête, des couches de différents instants *discontinus*. Rien ne peut être considéré permanent dans cette expression, les images et les couleurs y sont de causes mobiles et inconstantes. Mais la juxtaposition de résultats fuyants et variables, où chaque passage naît d'une base solitaire, compose un individu plastique en désintégration temporelle. Chaque instant de couleurs, si éphémère soit-il, brise toute possibilité de continuité vitale au devenir[2]. À contresens, l'action de ce noir cherche à intérioriser les fragments de jaune à l'intérieur de soi pour constituer une continuité discontinue. C'est un petit morceau où la couleur provoque un effet à la fois de temps et de mouvement, à



Sunday, Cécile Fontaine, 1993.

[1] DELEUZE, Gilles, « Cinéma et Pensée cours 67 du 30/10/1984 – 2 » *in* : *La voix de Gilles Deleuze on line*, Université Paris 8, source : http ://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3 ?id_article=4
« Le chronotope ou «temps-espace » est une catégorie de forme et de contenu basée sur la solidarité du temps et de l'espace dans le monde réel comme dans la fiction romanesque. La notion de chronotope fond les «indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret». C'est le «centre organisateur des principaux événements contenus dans le sujet du roman».
GARDES, Tamine, J. / HUBERT, M-C. : Dictionnaire de critique littéraire, Paris : Armand Colin, 1993 p. 35 – 36.
[2] BACHELARD, *op. cit.*

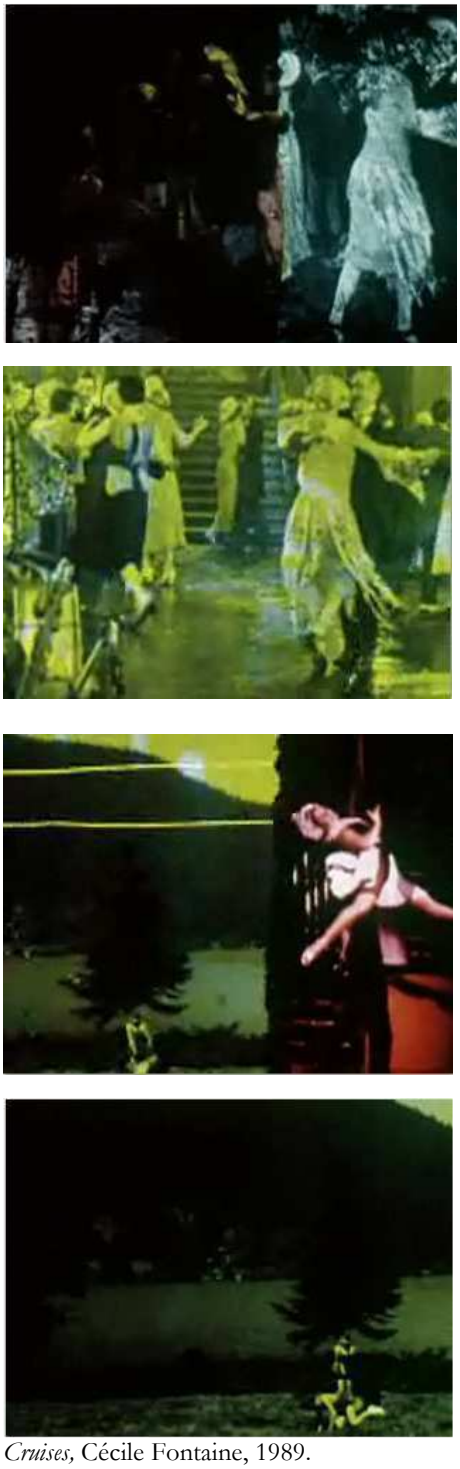
travers le combat de l'opacité et de la lumière. « Je parle de combat, dans la mesure où il y a une opposition de la lumière et de l'opacité, et que l'une et l'autre luttent. Soit pour que l'opacité gagne et l'emporte sur la lumière, soit pour que la lumière dissipe l'opacité »[1].

Deleuze, à travers son concept de *contraction,* a réussi à nous faire comprendre auprès de quoi nous étions, possiblement, « passés à côté » dans la théorie bergsonienne, la synthèse de temps. Si nous pouvons percevoir cet événement de fragmentation des jaunes dans les fragments aussi discontinus du noir comme une continuité, c'est parce qu'un mouvement perpétuel a contracté un événement dans l'attente de l'autre, sans pour autant éliminer le multiple, quoiqu'il le rende possiblement indivisible. La *contraction* ne relève pas de la mémoire ou de la réflexion, nous avertit Deleuze, elle arrive bien avant ces deux là[2], elle relève de l'immédiateté de l'affect. « Seulement, cette contraction ne se fait pas en elle, elle se fait dans un moi qui contemple et qui double l'agent »[3]. À cet égard, il nous fait percevoir que sans la *contraction* qui garde le jaune dans l'attente du noir, il n'y aurait qu'une succession d'instants. Celle-ci, selon Deleuze « […] ne fait pas le temps, elle le défait aussi bien ; elle en marque seulement le point de naissance toujours avorté. Le temps ne se constitue que dans la synthèse originaire qui porte sur la répétition des instants »[4]. C'est ainsi dans la répétition des effets chromatiques que le temps est présent dans cette œuvre de Cécile Fontaine, pour plus courte et instable qu'elle soit.

---

[1] DELEUZE, Gilles – « *Cinéma cours 34* » du 08/03/83 – 3 *in* : Gilles Deleuze : *La voix de Gilles Deleuze on line*, Université Paris 8, transcription : Marie Bertin.
Source : http ://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3 ?id_article=229
[2] DELEUZE, G. 2005.
[3] *Ibid,* p.103.
[4] *Ibid*, p.97.

Les traces des adhésifs qui permettent le prélèvement des émulsions colorées ainsi que leur repositionnement, les marques des mousses savonneuses et des décollages, ou encore les grains dus aux trempages chimiques, existent dans *Cruises*, *Sunday* et *La Pêche miraculeuse*. Ces séquelles sont contemplées lors de la projection comme effets esthétiques qui se répètent dans le rythme de pulsation et agrègent au peu d'images encore distinguables des impressions fantômes. Ces films sont hantés par des figures qui prêtent leurs formes diaphanes aux exfoliations chromatiques, qui créent des « marqueteries et des mosaïques » particulières. Yann Beauvais l'avait bien observé, dans ces films, la mise en scène parallèle de figures appartenant à des époques différentes rapproche plusieurs temps distincts : dans *Cruises*, par exemple, « un couple de danseurs en noir et blanc des années vingt se mêle aux danseurs d'une croisière des années soixante-dix, des enfants jouant au ballon qui se transforme en raquettes jaunes, etc. »[1]. Dans ce film, souligne l'auteur, « la croisière initiale est vecteur d'une nouvelle croisière temporelle », convoquée par des temps présents qui se juxtaposent.



Cruises, Cécile Fontaine, 1989.

On dit temps présents car ces *fantômes* chromatiques ne racontent plus des histoires, ils sont par le geste même du *found-footage* et du *lifting* dé-conceptualisés de toute attache documentaire. Ils sont dans l'instant. C'est en ce sens qu'il faut appréhender la relation entre les séquences des images juxtaposées, originaires de différentes archives filmiques : d'un documentaire didactique sur la voile, sont superposées des séquences militaires et de vacances en famille tournées par un soldat allemand, des images colorées directement sorties d'un film publicitaire de croisières des années quatre-vingt et des séquences de films muets du début du vingtième siècle[2]. Souvent les associations des figures se font par des gestes ou des mouvements chromatiques. Ils sont conciliés par un fond jaune qui essaye de forger une unité

[1] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.* p. 92.
[2] MASI, Stefano, *op. cit.*

dans les mouvements instables et déferlants. Mais ce même jaune est soudain et souvent expulsé vers l'intérieur des autres morceaux chromatiques des émulsions contrecollées. Ces phénomènes s'expliquent que, dans le processus du *lifting* humide, les émulsions de la pellicule sont séparées de la base au le ton chromatique le plus saturé de jaune pâle et des deux autres couches colorées dont les images sont plus définies bien que plus fragiles.

Dans ces projections, les temps se télescopent et les images se chevauchent. Ces fantômes font vivre aux spectateurs des présents aussi distincts et répétitifs qui se constituent à la contemplation comme « présents vivants ». Ces « présents vivants » seraient fondés sur la « première synthèse » qui, pour Deleuze, est dépendante d'une citation passive, comme celle de la contemplation[1]. Les répétitions systématiques de mêmes tons chromatiques deviennent des supports de batailles temporelles et luttent contre les parasites du défilement tranquille, dont le passé et le futur dépendent. Dans les films tels que *Abstract film en couleur* ou *Charlotte,* les instants couleurs sont cependant d'ordre immédiat et répétitif. Il ne faut pas négliger, pour autant, les accidents qui créent des intervalles où le présent, le passé et l'avenir se révèlent des répétitions de présents vivants, seulement dans le premier moment et dans le temps que dure la contemplation. À partir de la contemplation, se définissent tous nos rythmes, nos réserves, nos temps de réactions, les mille entrecroisements des présents, et où la répétition engendre par elle-même une certaine durée[2]. Bien que, selon le point de vue de la « synthèse passive », le passé et le futur ne sont que des dimensions du présent lui-même, nous composons tout de même des synthèses de temps à partir des débris de couleurs et des fragments d'images selon nos besoins. Mais cet exercice est de l'ordre des deux autres synthèses précédentes. C'est ce résultat qui plait, créant une unicité « inexistante » dans la fugacité des instants des films de Cécile Fontaine. La cinéaste travaille avec les restes, les débris, les rebuts et l'image léchée, qui était, avant, tellement pleine de sens qu'elle en a perdu tout intérêt. Son cinéma élimine tout ce qui avait un sens et conserve tout ce qui a été exclu.

---

[1] DELEUZE, G. *op. cit.* 2005.
[2] *Ibid.*

VII.4.1 Le présent chromatique « n'est que » opacité et lumière

Dans les premières pages de cette seconde partie, nous espérons avoir réussi à faire comprendre qu'il a plusieurs manières de faire du cinéma. Les œuvres abordées jusqu'ici nous ont appris qu'aucune pratique dominante n'ordonne et n'exige la juste manière de faire et de voir un film. Nous espérons ainsi pouvoir élargir encore plus ce sujet dans les chapitres suivants, car certains autres travaux méritent d'être cités et travaillés, et nous essayerons de nous y tenir au fur et à mesure de la progression de la recherche. En passant par le cinéma de Cécile Fontaine, nous avons envisagé, avant tout, de penser le cinéma en tant que réceptacle où l'image photographique perd sa valeur figurative et où le temps perd le repère par le paradoxe, car les projections *a priori* courtes, peuvent être étendues à l'infini par ces instants fulgurants. Les notions de *durée, d'instant* et de *rythme* dégagent ainsi, selon notre entendement, une autre connotation. Ces images déjà imprimées que l'on manipule, ce cinéma qui gagne d'autres qualités sensibles par des textures, des graphismes, des collages, par les brûlures et les tentatives de détérioration organiques, par leur qualité de lumière, leur montage et leur transparence, etc. sont les champs qui permettent de déployer les différentes surfaces sensibles du cinéma.

Il est évidemment plus difficile de se substituer au spectateur « ordinaire », car le cinéma auquel nous nous confrontons ici est aussi *palpable* que visuel, et malheureusement, le projecteur n'est pas en mesure de nous transposer tout son relief. Nous devons une fois de plus le concevoir quelque part dans l'inconscient. Cette tâche s'avère encore plus compliquée car nous n'avons que quelques minutes voire quelques secondes pour y parvenir. Le paradoxe de ce cinéma, qui prône le contact direct et le savoir-faire dans le traitement de la matière qui résulte en figures inédites, réside dans les manifestations visuelles, dans l'opposition des textures, ces manifestations permettant au spectateur de s'insérer à la fois dans un genre de cinéma et de chercher à sentir l'œuvre comme une sculpture temporelle de couleurs. Ce cinéma a été inauguré au commencement du XX^{ème} siècle par Len Lye et poursuivi par d'autres artistes, notamment Cécile Fontaine, Stan Brakhage, Jürgen Reble, ces trois artistes étant encore liés par l'école de cinéma qui privilégie le contact direct avec la pellicule et exploite sa limite.

Nous essayons de garder à l'esprit, pour ne pas trop nous brûler avec la phénoménologie, que *le visible se résume à la couleur et non à la forme.* Cette formule qui, à quelques mots près, s'approche d'une des principales considérations goethéennes sur la couleur, tient son héritage des considérations d'Aristote : « l'objet de la vue, c'est le visible […] le visible, c'est la couleur ». Cette dernière formule a voyagé au fil du temps sans perdre de sa jeunesse et de sa force photo-empiriste, après avoir été reprise par Ptolémée, Alhazen, plus tard par Roger de Piles, et enfin par Deleuze.

Dans sa préface de l'édition française des *Traités de couleurs* de Goethe, Paul-Henri Bideau[1] nous rappelle que : « Goethe fonde précisément une science de la qualité, alors que depuis Galilée, la physique s'en tient au « NE QUE » : un son N'est qu'un phénomène vibratoire d'une certaine fréquence, une couleur N'est qu'une certaine longueur d'onde électromagnétique, etc. Par cette réduction du qualitatif à des éléments de quantité, donc mesurables, le phénomène qu'il s'agit d'étudier se trouve tout bonnement escamoté »[2] [...] « À une époque où les théories modernes de l'optique physique étaient encore loin de voir le jour, Goethe prenait radicalement position contre la tendance fondamentale qui les caractérise. »[3]. Pour lui, la lumière en elle-même, c'est l'invisible, elle ne devient visible qu'en tant que lumière réfléchie, réfractée, c'est-à-dire que la lumière ne devient visible que lorsqu'elle se heurte à une opacité. C'est selon ce principe que Goethe s'oppose à la théorie de Newton où la lumière elle-même devient substance de toutes les couleurs – ceci n'est qu'un résumé de ces deux idées. Alors que dans le second cas, la couleur ne serait que de la « décomposition », la décomposition de la lumière pour Goethe, et aussi bien pour Hegel, ce principe de Newton n'est que de la métaphysique[4]. Ce principe tient au fait que la lumière est une substance, alors que pour Goethe la lumière, c'est l'invisible et elle ne devient visible que par son opacité.

---

[1] BIDEAU, Paul-Henri, « Préface », *in* : Goethe, *op. cit.*
[2] *Ibid*, l'auteur fait référence au sujet , qui selon lui s'avère utile : Ouvrage d'André Bjerke « Neue Beiträge Zu Goethe Farbenlehre », traduction allemande de l'original norvégien, Stuttgart, 1963.
[3] BIDEAU, Paul-Henri, « Préface », *in* : Goethe, *op. cit.* p.9.
[4] DELEUZE, Gilles, « Cinéma et Pensée cours 67 » du 30/10/1984 – 1 *op. cit.* La citation suivante est une transcription de l'enregistrement de ce cours.

« En traduction dans les termes lumière/opaque ça veut dire – et ce n'est pas contradictoire – ça veut dire que, les deux conditions du visible […] les deux conditions de ce qui apparaît – c'est en ce sens que c'est une phénoménologie – les deux conditions de ce qui apparaît, c'est-à-dire les deux conditions du visible, c'est : la lumière invisible, et l'opacité qui s'oppose à la lumière... »[1].

Dans l'expérimental couleur, celui de Cécile Fontaine par exemple, les couleurs ne sont plus simplement des degrés d'ombres introduits par des obstacles interposés entre la lumière du projecteur et l'écran, elles sont formes, tons et rythmiques qui se réverbèrent dans tous les sens. Elles naissent des éclats fortuits qui les masquent ou les révèlent. Elle, la couleur, dépasse la discrimination de propriété optique qui revêt des corps ou des formes, elle devient l'apparaître même. Nous citons Goethe pour introduire des attributs élémentaires aux couleurs, parce que, même à un niveau distant et inférieur à ses études, notre approche du visible est considérablement phénoménologique. Il nous intéresse d'avantage d'examiner la façon dont les choses s'offrent à la vue, dans leur expression la plus immédiate et incarnée, indépendamment de tout savoir constitué qui aurait pu chercher une compréhension objective.

Dans *Abstract film en couleur* (1991), nulle image, nul contour : les détails propres à un lieu en expansion naissent uniquement du pouvoir incantatoire de la couleur. Dans ces expressions chromatiques, règne quelque chose de très proche de l'« abstraction perspective aérienne », dans laquelle les couleurs sont surreprésentées. Elles sont dénudées de toute forme, de toute dénomination matérielle ou de leur raison figurative. Elles sont, dans ces performances, vues et voyant, image et imaginaire d'une interprétation des couleurs. D'après Diderot, ce phénomène serait intimement lié au processus de création[2]. Selon le regard de Yann Beauvais, ces processus sont des phénomènes d'effacement par lesquels la matière est effacée au profit unique des textures chromatiques. Néanmoins, ces deux réflexions expriment la même convergence : le chaos chromatique et ses attirances étranges, ces degrés de liberté qui dépassent tous les obstacles, donnent à la couleur considérablement plus de vivacité que le trait du dessin ou de la

[1] *Ibid.*
[2] DIDEROT, Denis, « Mes petites idées sur la couleur », *in* : *Œuvres esthétiques*, Paris, Pierre Vernière, 1988.

« réalité de l'image photographique », ligotés à la ligne, délimités par le trait et soutenus par une interprétation. L'extravagance colorée dans *Abstract film en couleur* est dotée de ces vibrations multiples ; dans ce contexte de *chaos,* elles se révèlent et s'effacent. Dans ce film, comme dans tous les autres films de Cécile Fontaine cités dans cette partie du travail, les déchirures, les glacis coagulés par les *liftings* ou les solutions chimiques ménagères, les coupures, les replis et les collages créent des groupements de couleurs qui font de la surface projetée un *ventre*, un habitacle interne des fluides tourbillonnaires, un centre énergétique habité et qui capture le vivant.

VII.4.2 Des montages pour effacer …

Ce qui semble compter dans ces travaux est l'impact visuel. Le regard est hypnotisé par les incrustations des émulsions rythmées – plus que montées – par un mélange dans une pratique dé-figurative qui semble se rapprocher beaucoup du travail de cinéastes comme Jürgen Reble et Stan Brakhage, qui bousculent les idées prédéterminées de ce que doit être le cinéma. *Instabile Materie* (1995) de Jürgen Reble, par exemple, offre environ 75minutes de disparition de la matière, où les craquelés de blanc rassemblent à l'intérieur d'eux toute l'instabilité de l'opaque qui s'évanouit. Dans la pratique du *found-footage*, un autre principe cinématographique est revisité, le montage. Le prélèvement et les découpages en très courtes séquences, auxquelles sont soumises les pellicules antérieurement sensibilisées et récupérées par les artistes, génèrent de nouvelles affirmations quant à la nature du montage. Le montage, par ces pratiques, se révèle un déclencheur de variations et le dispositif principal d'effacement. Sa fonction, dans ces films, n'est pas de relier le divers, mais ce qui déforme et transforme l'unité en dissemblable. Cette dyslexie visuelle de *différence et de répétition* établit une autre fragmentation de l'image au profit d'une harmonie par la dés-harmonisation de la figure. Il s'agit souvent de décomposer la pellicule de son contexte, les résultats sont aussi instables et incertains que les manipulations chimiques ou graphiques auxquelles elle est soumise. Les séquences qui sont présentées à l'écran entraînent le regard dans une contemplation de l'éphémère au

sommet de la beauté du geste chromatique, qui implique la disparition définitive de l'image photographique.

Ces manipulations, quelle que soit la technique adoptée pour créer des altérations sur les couches composant la pellicule, entraînent la dégradation du support et le soumettent à des pertes d'informations originales, rendant la matière vivante. Le spectateur est ainsi directement concerné par la *polyvision,* dont le cinéaste s'est inspiré pour créer des combinaisons et des éclats de couleurs, déployant une diversité de stratégies qui caractérisent le style de montage de Cécile Fontaine. Son style de montage consiste à jouer avec le décalage des trois couches d'émulsion dans une même scène ou à les déplacer dans une autre séquence. À ces montages chromatiques, sont assez souvent ajoutés d'autres éléments qui rappellent au spectateur la spécificité considérablement filmique de ce qui lui est projeté, comme la bande-son visuelle incrustée au centre des images, comme la ligne destinée à la séparation des photogrammes, ou bien encore la projection simultanée des deux lambeaux 8mm, collés sur un support transparent 16mm de pellicule détériorée.

Golf-entretien, Cécile Fontaine, 1984.

Golf-entretien (1984) est à cet égard un véritable exemple de déconstruction cinématographique. Ce film, conçu à partir de la récupération d'un documentaire didactique sur la pratique du golf, combine deux méthodes de défiguration ; les morceaux d'émulsion sont décollés par la technique « humide » et décolorés par l'action de l'eau de javel, puis ils sont coupés et recollés. La projection commence par une intervention assez subtile des couches chromatiques pour atteindre, sur la fin, un effet de déconstruction presque complet du contenu figuratif. Au début, il s'agit de lambeaux d'informations visuelles, en dehors de tout contexte, aux couleurs denses qui saturent tout le cadre. Dans la partie finale de la projection, on ne voit pratiquement que du

blanc, le blanc qui selon Goethe lui-même n'est que le premier degré de l'opacité de la lumière. Il est désormais le dernier, celui-ci témoigne de l'effacement ou de la disparition de toute matière qui lui faisait obstacle, à l'exception de quelques petites résistances qui prouvent encore l'existence d'une superficie. L'impact visuel, enrichi par la cadence, est déréglé par l'étirement de l'image initiale, pour le changement de format, le collage et par la bande-son mise en image comme n'importe quel autre élément visuel. La présence de cette dernière sur la pellicule est élargie dans l'aire visuelle réservée aux photogrammes, et occasionne d'étonnants bruitages. Ce film permet d'envisager le cinéma selon les principes graphiques et *performatiques*, non seulement dans le rendu mais aussi dans les techniques de transformation et de manipulation du support même. Ainsi que nous le rappelle Beauvais, le ruban n'est plus une surface à sensibiliser ou imprimer comme un réceptacle d'éléments qui crée une narrative, mais comme une surface d'inscription. « Déplacement qui introduit une coupure dans le *photo-graphique*, le faisant devenir kiné-graphique. La seule limite de ces ajouts est le couloir du projecteur qui ne peut recevoir les épaisseurs du ruban ainsi constitué »[1]. Ce film est *monté* et *déconstruit* avec une certaine force d'ironie et d'humour par le jeu d'images qui, de la même façon que les couleurs, sont dénaturées, « collapsées » et clouées dans un effacement tournoyant.

[1] BEAUVAIS, Yann, « Cécile Fontaine : Le cinéma décollé » *in* : Yann Beauvais, *op. cit.* p. 91.

CHAPITRE VIII

Mise en installation et performance des temps par des instants chromatiques ; Débordement couleur, débordement de sens.

VIII. Une esthétique dans laquelle « l'acte remplace l'œuvre »

Mise en installation et performance des instants chromatiques

Par l'artifice visuel et le mime du mouvement, le cinéma infléchit son mode de présentation et l'expressivité de son univers. Dorénavant, par ricochet, il influence aussi la musique et la peinture après avoir été, lui-même, influencé par la partition mélodique du temps et par la maestria des couleurs. Le mouvement et le mime, par l'intermédiaire de la projection, participent également à des gestes artistiques où l'action (ou les actions) éphémère(s) est (sont) le(s) corps esthétique(s) de l'œuvre. Nous ne cherchons pas à définir cet art comme un genre de « cinéma de performance » ou comme « performance en tant que cinéma », mais à attribuer au cinéma d'expérimentation sa capacité multidisciplinaire en tant qu'art et levier d'interactions entre tous les arts. Certains préconisent en effet, pour le cinéma expérimental, des variations esthétiques contrastées sur le modèle de sa forme et de ses dispositifs puisque l'acte d'expérimentation dispose du cinéma comme il lui plaît[1] : de sa révélation à son effacement presque total. Les expérimentations, à travers une variété infinie de conceptions et de manifestations, ont fait du cinéma un média multiple, variable, instable et complexe. Dans l'univers de l'art, il est présent comme sculpture, comme installation ; ces espaces d'*installation* – nous l'avons abordé dans les deux dernières parties – est un environnement riche en signification où le spectateur peut être physiquement pénétré et être absorbé par l'œuvre. Dans le cas du cinéma média de performance ou du cinéma performance lui-même, il va jusqu'à projeter tantôt l'interprète,

[1] RUSH, Michael, *Les nouveaux médias dans l'Art*, coll. L'Univers de l'Art, Paris – London, Thames&Hudson, 2000.

tantôt l'assistance comme élément d'intervention externe, qui retourne vers l'audience les processus de son apparition et de disparition.

Le cinéma trouve ainsi dans le *Schmelzdahin* – « Dissous-toi » – l' « acte » idéalisé par Marcel Duchamp et radicalement actualisé au cinéma par le collectif de Jürgen Reble. Les actions de *Schmelzdahin* font partie d'un jeu « *performatique* » brisant la cadence qui limitait le cinéma à sa condition de spectacle visuel. Dans ce cinéma, nous sommes spectateurs des actes qui ne sont ni inscrits sur le support, ni présents sur l'écran lors de sa projection. L'acte a eu lieu avant le résultat qui transpose au cinéma la *performance* et qui teste sa limite en tant qu'art de l'image en mouvement et les limites de sa pérennité. Avant *Schmelzdahin*, le mouvement « inter-média » *Fluxus,* qui incarna dans les années 60 les démarches du dadaïsme renaissant aux États-Unis à partir de la seconde guerre mondiale, a beaucoup contribué à la réévaluation de la matérialité de l'œuvre et sa relation avec le spectateur. Ce mouvement trouve ses origines dans les expérimentations de John Cage et de ses collaborateurs multidisciplinaires, le chorégraphe et danseur Merce Cunningham et le musicien David Tudor. À partir des années cinquante, la notoriété du groupe s'accroît, notamment par l'influence de Cage sur les artistes plus jeunes, par son enseignement au Black Mountain College et à la New School for Social Research de New York[1].

John Cage utilisa le *hasard* pour ses créations artistiques et musicales. Pour la composition de ces dernières, il incorpora tous les bruitages et ustensiles possibles. Le rayonnement du *hasard* dans la vie et dans l'art va influencer les comportements des artistes participant au *Fluxus* et leurs œuvres. Ce mouvement, qui a atteint une dimension internationale, rassemblait non seulement des artistes de toute discipline, mais également tous les outils artistiques. Cette « interdisciplinarité » apporta, selon le jugement de Michael Rush, une nouvelle dimension à la créativité et de nombreuses innovations dans le domaine de la performance, du film et de la vidéo[2]. En fonction de ce *hasard*, qui gouverna toutes ses performances, *Fluxus* instilla dans les œuvres une caractéristique « laconique » et une « multiplicité volontaire » d'interprétations. Les travaux artistiques de

[1] RUSH, Michael, *op. cit.* 2000.
[2] *Ilbid.*

l'association restaient ouverts à de multiples interprétations et accidents, y compris à des interférences et à la participation du spectateur dans le résultat de l'œuvre d'art. Dans ce contexte, le spectateur abandonne le rôle d'observateur passif pour devenir partie prenante ou « co-conspirateur » de l'événement. Michael Rush tisse un lien intéressant entre le *Fluxus* de John Cage et le mouvement dadaïste de Marcel Duchamp, accentuant la libération de l'artiste et du concept artistique, interprété comme « la fin de l'art », ceux-ci ne subissant plus la gravitation autour d'une vision traditionnelle. Ainsi Fluxus concrétisait parfaitement, écrit Rush, « la déclaration de Duchamp selon laquelle le spectateur achève l'œuvre d'art ; en effet avec *Fluxus*, le spectateur n'achève pas seulement l'œuvre d'art, il devient en fait l'œuvre d'art par sa participation directe à l'événement »[1]. En prenant connaissance de ces mouvements et d'œuvres, parmi d'autres, de James Turrell, plus tard de Bill Viola et de Rosângela Rennó, on se rend compte de l'amplitude du comportement interdisciplinaire des médias dans le cinéma d'expérimentation du siècle dernier et de celui du XXI^{ème} siècle.

À partir du siècle dernier aussi, avec le monde du spectaculaire, on a cru à tort que les images parlaient plus aux yeux qu'un son à l'oreille ou un trait abstrait de couleur aux affections[2]. Quand le spectateur a trop à voir, il finit par ne plus rien voir. La profusion d'images et la banalisation de leur « perfection » ont alimenté l'intérêt pour un autre genre de cinéma, celui de la décomposition, de la dégradation, celui qui ne donne plus à voir. La contemplation dans ce genre de cinéma passe par la sensation, par les affectivités, par la cinesthésie. La diversité des pratiques cinématographiques au cours de la première moitié du XX^{ème} siècle, calque, en fait, un principe commun d'exploitation des multiples formes d'expressions visuelles. Ces pratiques sont théorisées par Jean Mitry qui soutient également que, pendant une longue période, le cinéma, principalement celui dit « commercial », a «anéanti» les expérimentations chromatiques au profit du son ; avec la « conviction » que l'intérêt pour les images s'exerçait mieux par le son[3]. Même le cinéma d'expérimentation, à cette époque, par l'intermédiaire d'Oskar

---

1 RUSH, Michael, *op. cit.* 2000, p. 25.
2 PLANA, Muriel et SOUNAC, Frédéric (dir.), *Les relations musique – théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010.
3 MITRY, Jean, *op. cit.*

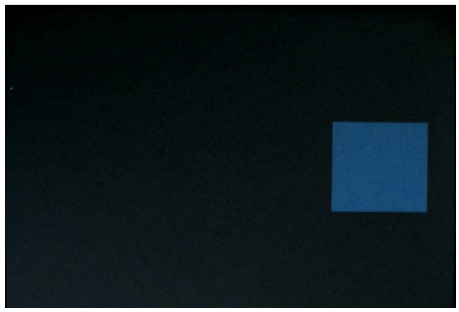
Fischinger, de Len Lye ou encore de James Whitney et de Stan Brakhage, a su également élaborer des formes sonores à partir de la couleur, en conférant aux figures chromatiques une harmonie mélodique distincte, « car ce sont tous des artistes qui ont créé une sorte de musique optique qui a su ne plus être musique, mais film »[1].

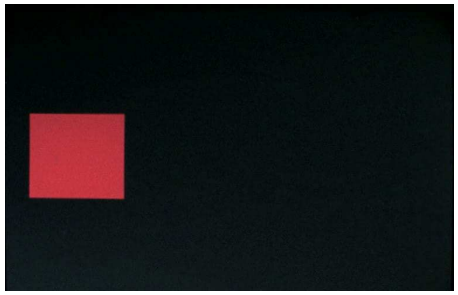
Selon un point de vue répandu, Paul Young et Paul Duncan expliquent que, « pour de nombreux cinéastes et vidéastes, l'image atteint un état de grâce particulier lorsqu'elle s'approche de la structure de la musique minimaliste, dont la répétition et les silences instaurent une continuité dynamique »[2]. Ils en concluent : « Par conséquent, ces films favorisent souvent un état de transcendance qui défie toute interprétation littérale et permet aux couleurs, aux rythmes et aux formes de s'adresser directement au corps »[3]. Des compositions tout aussi « minimalistes » font appel à la « partition », dépouillant de tout artifice la scène orchestrée par une forme chromatique dans son cadre de représentation de temps et d'espace, de sorte que l'attention ne porte plus que sur le rythme. En ce sens, les effets musicaux établissent une continuité d'émotion et de tension rythmique, qui accompagne les actions en coulisse dans l'ensemble des évènements chromatiques et produit, à l'intérieur des actes, des effets venus hors de scène. *Komposition I et II,* par exemple*,* œuvres idéalisées par Werner Graeff en 1922, mais qui ont respectivement vu le jour en 1977 et 1959, ont été composées selon une pensée profondément musicale. Nicole Brenez décrit ainsi ces films : « sur fond noir intense, apparaissent tour à tour des carrés monochromes selon un rythme temporel calculé sur des valeurs spatiales »[4].

---

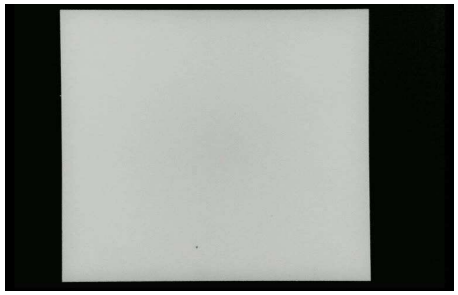
[1] Citation de Jürgen Reble, repérée dans le texte de Yann BEAUVAIS, « Le support instable », *in* : *Scratch book, 1983-1998*, Paris , Light Cone, 1999, p 336.
[2] YOUNG, P. et DAUNCAN, P. *op, cit*, p. 64.
[3] *Ibid.*
[4] BRENEZ, Nicole, « Couleur critique – Expériences chromatiques dans le cinéma contemporain », *in* : Jacques Aumont (dir.), *La couleur en cinéma*, *op. cit.* p. 159.

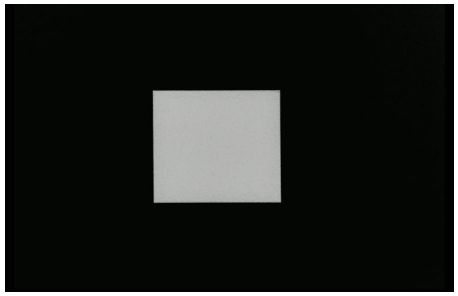
Au contraire de ce qui se passe dans les films « chromatiques » de Cécile Fontaine, dans *Komposition II, 1922-1959*[1]*,* les couleurs occupent des emplacements sur l'écran dans un ordre chromatique bien défini, presque trop organisé. Les carrés blancs émergent du fond noir, se dilatent et disparaissent sur l'écran dans des angles bien précis, rétrécissant du bord vers le centre. Il est évident que ces passages peuvent nous rapprocher du *Carré noir* de Malevitch, mais les sensations ne sont pas soutenues longtemps, à cause du mouvement. Malgré tout, l'obscurité ne prend pas un air de dépassement ou de transcendance, les couleurs restent limitées aux bords du cadre et à l'œil, dans une expectative frustrée de ne pouvoir immerger dans un enchantement. Bien que le propos du cinéaste ait réussi à construire, par la couleur, un rythme dont les yeux peuvent « écouter » la mélodie des formes, nous nous sentons, d'une certaine façon, à l'intérieur d'une tentative d'emboîtement avortée. C'est une référence qui montre que les effets chromatiques au cinéma ne révèlent pas un seul tracé de composition poétique et réveillent les sens par des sensations adverses. Dans ce film de Werner Graeff, les couleurs résultent des instants précis où le plan devient un tableau de la partition que Nicole Brenez décrit ainsi :





Ci-dessus : *Komposition I,* Werner Graeff, 1922-1977.
Ci-dessous : *Komposition II,* Werner Graeff, 1922-1959.





« Les apparitions colorées ne se croisent pas et, à l'exception des rouges, n'occupent jamais la même portion du champ, n'entretiennent en somme pas de liens propres : les couleurs un instant illuminent le champ, en éclairent les propriétés géométriques (planéité homogène, divisibilité, volumétrie illusionniste de l'avant plan et de la profondeur) et ne disent rien d'elles-mêmes »[2] .

[1] Nous avons eu l'opportunité de revoir les deux films uniquement en DVD, ce que nous a limité dans notre analyse. Source : DVD *Media Art* édité par la Bauhaus Dessau Foundation, distribué par le site « Choses Vues » en mai 2011. Ce DVD regroupe 14 films réalisés, dont « *Composition I* » (1922/1977, 3', muet, coul.) et « *Composition II* » (1922/1959, 2', muet, n&b) de Werner Graeff, (conçus au sein du Bauhaus) entre 1922 et 1977.

[2] *Ibid.*

Bien au-delà du paysage musical, dans les années soixante-dix et quatre-et-vingt, la scène internationale du monde cinématographique a vu émerger une multiplication de sa pratique. Nous pourrions même parler d'une certaine « démocratisation » du procédé, grâce à la popularisation des pellicules et de technologies moins coûteuses, le *8mm* et plus tard le *Super 8*. « Compacte, bon marché et de maniement aisé, la caméra *8mm* devint le moyen pour des artistes exclus du système commercial, de s'exprimer d'une façon personnelle ; le *8mm* attira également ces artistes qui consacrèrent leur carrière à la réalisation de films »[1]. Michael Rush, remarque que beaucoup d'artistes achetèrent, louèrent ou même empruntèrent ces machines en 16 ou 8mm. Plus tard, ils migrèrent vers des pratiques encore moins coûteuses comme la caméra vidéo *Portapak* de *Sony*. Cette culture naissante de l'hyper-consommation qui se répandait également dans les cercles privés, même indirectement, a beaucoup contribué à un autre phénomène : des mètres de pellicules ont été abandonnés à la poubelle au profit de la cassette. Pour le plus grand bonheur de certains cinéastes qui ont répandu la vogue du *found footage*. À partir de cette période, plusieurs pratiques sont montées en force, mais l'orientation n'était plus de formaliser *les structures spatiales* définissant les représentations *dans l'espace,* mais *dans le temps*[2]. Au Brésil, par exemple, un groupe d'artistes s'est approprié le *8 mm* et le *Super 8* non seulement pour réaliser des films expérimentaux, mais aussi pour enregistrer des expérimentations dans leurs ateliers ou pour enregistrer des performances. Dans beaucoup de ces travaux, témoignent des *actes* de double *performance* qui plaident pour la déstructuration de la narrativité et de la forme. Des artistes cinéastes, d'autres cinéastes d'expérimentation dans le monde, ont produit des œuvres où l'éphémère est au rendez-vous. Beaucoup de ces expériences sont nées pendant des *performances* plastiques régies par l'interaction entre le corps et les couleurs, dans d'innombrables *Parangolés* d'Hélio Oticica et dans les « curtas » de Mario Cravo Neto et de José Agrippino, œuvres que nous ajouterons à ce travail dans les pages à venir.

---

1 RUSH, Michael, *op. cit.* p32.
2 MITRY, Jean, *op. cit.*

VIII.1- Performance du temps par la couleur ; mode d'emploi, dispositif et concepts

Dans les années soixante, des artistes de *Fluxus* avaient produit un ensemble de films qui, à travers leurs particularités plastiques, mettaient en question les idées habituelles sur le processus de projection de film, plus particulièrement le statut du public spectateur. Par exemple l'œuvre de George Maciunas, *10 Feet* (1966), qui consiste uniquement en un morceau de pellicule transparente de trois mètres. Bien que les films de *Fluxus* soient considérés comme des critiques du cinéma, ils participent au cinéma d'avant-garde avec la même profondeur que le cinéma participe à ses performances. Ils s'approchent manifestement d'éléments fondamentaux du cinéma, la médiation et la poésie notamment. Le développement de cinémas d'avant-garde tout au long du siècle dans des groupes d'idéologies esthético-narratives éclectiques et distantes, n'a pas empêché que des principes et des dispositifs, qui incarnaient l'art de l'essai et la tendance de la poétique personnelle, se croisent et se rejoignent.

Acceleration (1993) de Scott Stark, film en 8mm, est un des exemples où la richesse et la texture du coloris délivrent au regard un dynamisme temporel. Par la projection des photogrammes stroboscopiques, le spectateur se retrouve devant une autre expérience de temps qui n'est plus celle dictée par les pendules ou les indices naturels. Ici, le temps est régi par les éclats de lumière et les masses de couleurs en mouvement, par leur prolongement dans le champ et par le dynamisme avec lequel ces événements lumineux-chromatiques dépassent le cadre de l'écran et se projettent vers les yeux des regardants. Cette relation entre l'œil et la couleur régule la question temporelle.

Il est fort possible – idée défendue par Gilles Deleuze et Michael Rush – que la philosophie bergsonienne ait influencé les questions relatives au temps dans les œuvres d'art du vingtième siècle. Les conceptions métaphysiques exprimées par Bergson, en particulier dans *Matière et mémoire* (1896), auraient été reprises non seulement par les artistes mais également par les critiques et penseurs d'art de cette période. La peinture, la photographie, la performance, le théâtre, le cinéma et la

vidéo-installation sont tous devenus « arts temporels ». Cependant, pour les images en mouvement, principalement pour l'image cinématographique, il a fallu réadapter les concepts de durée de Bergson. Il aurait fallu que des penseurs, Deleuze par exemple, les aient réhabilités[1]. Au cinéma aussi bien que dans les *performances,* art intimement lié à la relation du corps avec l'espace et le temps, ces concepts ont été, et sont encore, inspirateurs des questions concernant l'interaction et l'intuition de la perception. En fait, le temps y est sollicité non seulement en tant que caractère de thème récurrent, mais également tel un paramètre constructif ou de fragmentation de la nature même de l'œuvre[2]. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, c'est à l'intérieur des œuvres nées de l'interdisciplinarité des moyens médiatiques des « nouvelles technologies » que ce temps semble le plus éphémère de tous. En principe, le temps et la mémoire se sont établis en tant que paramètres attachés au concept naissant de la photographie, d'abord image figée, puis animée et mise en mouvement par le cinéma, où des artistes ont pu exploiter les différentes modalités de visualisation du temps. Dans un second temps, les questions de l'instant comme temps éphémère et de mémoire éparpillée sont des éléments qui composent certaines œuvres du cinéma expérimental et le cinéma en tant que *performance*. Dans ces œuvres, le statut du temps est moins clair, voire confus, il n'est pas rare que le spectateur garde un souvenir imprécis et parfois fantastique de l'événement témoigné[3].

On sait que des cinéastes et des artistes, depuis le début de l'histoire du cinéma, exploitent les potentialités des couleurs et des lumières. On découvre dans le livre de RoseLee Goldberg[4] que le monde de la *performance* artistique est aussi ancien que le cinéma. Dans son livre, Goldberg produit une analyse pertinente sur

---

[1] L'importance du travail philosophique de Deleuze concernant le cinéma, à notre jugement, va bien au-delà des « essais de classification des images et des signes ». Ses considérations sur le septième Art, autant qu'art et pensée, sont d'avantage imprégnés par l'*Empirisme* et *subjectivité* dans lequel le cinéma est une expérience d'abord esthétique d'une « métaphysique en mouvement et en activité ».
[2] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 2002 et 2006.
[3] Au long de notre recherche, il est commun de lire des anecdotes d'artistes tels que Carlos Laurie, Cécile Fontaine, Jürgen Reble qui rapportent que des spectateurs, à l'occasion de rencontres avec les artistes, leur narrent des passages ou des épisodes de leurs œuvres alors que ceux-ci n'ont jamais existé.
[4] GOLDBERG, RoseLee, *La performance du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, 1979.

les styles, les idées et sur le contexte de l'identité artistique et sociopolitique. L'auteur élabore un long récit décrivant la discipline selon des lignes thématiques, les présentant par l'intermédiaire de registres photographiques. Cependant, l'auteur nous en avertit, il est difficile de transcrire textuellement ou par des images figées un phénomène particulièrement éphémère. En fait, une fois l'œuvre livrée au public, survivent des souvenirs parfois confus et imaginés, qui tendent à devenir des mythes enregistrés par quelques photographies ou par quelques rubans, voire bandes magnétiques[1]. En grande partie, ces œuvres une fois présentées ne peuvent plus être reconstituées, principalement parce que l'essentiel de l'œuvre réside dans son interaction avec l'audience et les instants partagés entre spectateur, œuvre et artiste.

VIII.1.1 Corps & performance d'un art de l'effacement

Pour en revenir à Carlos Laurie, la *performance* est devenue aujourd'hui un sujet incontournable quand on parle d'art contemporain[2]. Elle est rentrée dans presque toutes les disciplines artistiques, qu'elles soient littéraire, identitaire, philosophique, iconographique ou autobiographique. Nous ne pourrions pas avancer notre travail sans pour autant ouvrir une parenthèse pour parler du corps, qui a conquis un statut symbolique dans cette discipline. Autant artiste, qu'œuvre ou spectateur, le corps est souvent une base ou un support. C'est la confirmation – considération foucaldienne[3] – que le monde moderne occidental de la « médiatisation » du XX^{ème} siècle a « cannibalisé » le corps comme jamais auparavant. Dans les discours ou dans les actes, il est devenu impossible de s'en affranchir ; pour le corps, par le corps, au profit ou en punition du corps. Dans l'art de la performance, qui ne pouvait pas être différent, ce corps est également châtié, sublimé, provoqué, mis à l'épreuve de l'effacement, de la léthargie et de l'oubli, lesquels mettent en forme d'action l'art corporel (*body art*), par des

[1] GOLDBERG, RoseLee, *Performance art en action,* Paris, Thames & Hudson, 1999.
[2] *Ibid*
[3] Sur tout ce sujet nous vous renvoyons aux ouvrages de FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969 ; *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975 ; *Histoire de la sexualité*, vol. 2 : *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984.

évènements scéniques. En fait, l'acte qui accompagne le concept « performatif » décrit cet état d'animation perpétuelle qui engage le corps de l'artiste autant que celui du spectateur. L*'acte* accorde non seulement la possibilité de l'intégration des différentes disciplines, mais est également l'*interaction* d'artistes issus de différentes disciplines. Des artistes et des cinéastes ont su utiliser la *performance* dans l'univers du cinéma pour remettre de nouvelles contextualités dans des dispositifs déjà acquis, les décors, l'espace de projection, le propre photogramme du film, l'acte de révélation et de projection. Quelles que soient les *performances,* en somme, elles complotent avec le temps et la mémoire délayée, car les souvenirs sont très incertains quand on évoque les instantanés d'un art vivant qui résiste à toute documentation.

Les *performances* sont en principe des expériences fondamentalement éphémères, dans le sens où elles ont lieu dans un temps et un espace spécifique, et ne peuvent pas être revues en tant que telles. Il reste sur la pellicule un trait du geste, mais pas le geste lui-même. Par conséquent, il est important d'accentuer le fait que nos considérations sont basées sur la sensation des gestes qui sont désormais absents. Les œuvres issues de ce milieu d'expérimentation ne se limitent plus à l'exploitation du support transparent, les artistes qui les pratiquent, aussi bien que le public à qui elles sont destinées, sont devenus aussi hétérogènes que ces manifestations. Yann Beauvais, dans ses textes sur le cinéma expérimental, a écrit sur cette multiplicité qui a fait du cinéma une discipline au pluriel, faisant du cinéma une interaction des médias, qui expriment des mondes culturels nouveaux en pleine expansion[1]. Le cinéma devient en ce sens un médium hybride, un événement, un objet, une installation à l'intérieur duquel sont mises en œuvre des intégrations complexes d'objets, de décors, de corps, d'écrans, d'éclairages parfois multipliés ou effacés. Philippe Dubois[2] l'a remarqué, ces installations impliquent simultanément le spectateur dans des relations perspectives, physiques et actives, au point de le corrompre de sa passivité.

---

[1] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.*
[2] DUBOIS, Philippe. Cinema vídeo e Godard. São Paulo, Cosac naify, 2003.

VIII.1.2 L'intuition du temps à l'intérieur de l'œuvre

L'esthétique de l'écran de réception et d'incrustation d'images, photogrammiques, vidéos et désormais numériques, occupe toujours une place prépondérante dans l'art contemporain. « En perpétuel développement et en expansion continue, elle s'est immiscée dans les domaines du spectacle chorégraphique et de la musique expérimentale d'un John Cage ou d'un Steve Reich. Ces modes opératoires ne font que refléter la pensée « anarchique et expérimentale » de la culture contemporaine dans chaque œuvre[1]. Parmi les artistes qui exploitent cette esthétique, on peut citer Ken Jacobs, Bruce Naumann, Gary Hill, Edson Barrus[2], Bill Viola ou encore Rosângela Rennó (quelques-unes de ses œuvres, présentant le cinéma comme un corps tridimensionnel, ont été citées dans le chapitre précédent). Certaines œuvres issues de ce milieu artistique, dont les moyens plastiques et le langage poétique sont divers, sont les preuves que le cinéma peut se déployer par d'autres principes perceptifs, en mettant en scène une organisation différente des catégories plastiques. Ainsi, le cinéma se déplace de la salle noire vers d'autres lieux, les écrans et les dispositifs de projection sont soumis à des mutations quantitatives et qualitatives lorsque le projet fait appel à des projections continues, des performances, des installations, des événements chromatico-spéculaires *in situ*. Dans ces œuvres, « les composantes du dispositif sont interrogées selon différentes attitudes analytiques qui travaillent la matérialité du support et de ses constituants. C'est ainsi que la projection peut devenir une performance et son exécution un événement unique, car sujette aux variations inhérentes à toutes les interprétations»[3].

---

[1] RIGAUT, Philippe, *Au-delà du virtuel / exploitation sociologique de la cyberculture,* Paris, L'Harmattan, 2001.

[2] Edson Barrus créa une installation *in situ* dans l'église des Trinitaires à Metz. L'œuvre proposée était un tissage de pellicule 35mm. Il s'agissait d'une proposition cinématographique nommée *Toile* qui participait à l'expansion du cinéma, elle reprenait la question de l'élargissement du cinéma selon des modalités très différentes de celles en vigueur dans l'art du temps. On est en présence d'un élargissement du cinéma en tant que sculpture. Il s'agit d'une proposition plastique. L'installation des pellicules transforme l'espace par l'adjonction des éléments, et vient littéralement occulter le déploiement de la nef. (Exp. du 23 juin au 29 octobre 2005, dans le cadre de l'année du Brésil en France). BEAUVAIS, Yann, *La toile d'Edson Barrus écrite dans le cadre d'un été brésilien à Metz 2005* source : http ://manou16.phpnet.org/article_us.php3 ?id_article=195 (le 15 mars, 2008).

[3] BEAUVAIS, Yann, « Mouvement de la passion », *in* : Jacques Aumont, Yann Beauvais, *et. al, Projection, les transports de l'image*, Vanves, Ed. Hazan / Le Fresnoy / AFAA, 149-162, p. 149.

Dans les œuvres les plus récentes de Ken Jacobs, l'expérience est vécue dans une performance en temps direct multiple, à travers les interactions des écrans. *Nervous System Performance* (1994) illustre bien sa démarche analytique où le temps est l'objet de l'analyse. Utilisant des supports *found-footage*, on assiste à la projection de deux copies identiques simultanément. Les images sont manipulées par les variations de vitesse et par l'utilisation de filtres, exposant au spectateur un résultat confus et abstrait. Ces événements déplacent ce dernier loin de tout repaire avec le réel, et l'ancre dans une expérience de l'immédiat[1]. D'un autre côté, Bill Viola et Rosangela Rennó travaillent l'écran comme un miroir au service d'une réflexion métaphysique sur la fugitivité du temps et sur la fragilité de notre *être dans ce monde*, s'inscrivant de la sorte dans ce que Michael Rush[2] nomme « *une tendance lyrique des installations vidéo* ». Sculpture tridimensionnelle dans *Right Reader* (1969-71), le cinéma travaillé par Michael Snow, est mis en perspective par une *installation-performance* où l'assistance, le son et l'écran constituent des dispositifs associés. Pour cette *performance,* l'artiste se tenait derrière un cadre de plexiglas pour donner l'illusion qu'il se trouvait dans le film projeté. Il synchronisait le mouvement de ses lèvres avec le son de sa propre voix, enregistrée antérieurement, qui commentait les caractéristiques des images[3]. Les spectateurs ont ainsi l'impression que l'artiste parle en « temps réel », alors qu'il s'agit de deux temps distincts entre images vues et sons entendus. À l'image du cinéma, l'œuvre joue avec l'expérience des temps artificiels déclenchés par les dispositifs mécaniques.

Malgré toutes les références technologiques, nos yeux de spectateurs ne retiennent de ces instants que la poésie correspondant au traitement des couleurs, le confit entre lumière et ombre, leur long plan-séquence, leur fragmentation ou la duplication des figures. Dans les œuvres de Bill Viola, l'action des couleurs est un médiateur esthétique qui actionne un processus mystique et poétique dans ses installations. Bien qu'il s'agisse d'installations vidéo, ses œuvres s'approchent de celles de Tarkovski, Sokourov et Turrell par le canal d'ordre spirituel en

---

1 BEAUVAIS, Yann, *op. cit.*
2 RUSH, Michael, *op. cit.*
3 RUSH, Michael*, op. cit.*

considération de l'homme contemporain. Ces œuvres transforment leurs espaces de projection en espaces dédiés à la poésie visuelle et à une quête d'ordre mystique. La lumière et la forme, ainsi que les apologies des textes religieux renforcent ces sensations. Les corps plongés dans l'eau ou pris par les flammes sont des esprits immergés par leurs propres pensées et inquiétudes. Les spectateurs présents deviennent des écrans sur lesquels les lumières et les images sont reflétées, dans lesquelles ces esprits plongent.

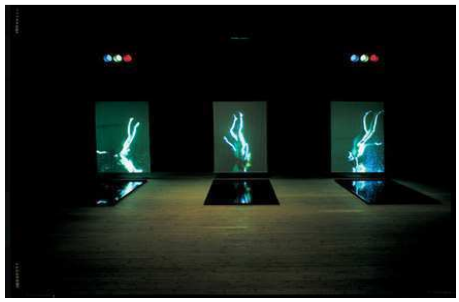
Dans ce cas, il s'agit d'une performance par laquelle les images réagissent directement avec l'esprit, lui-même plongé dans l'atmosphère bleutée de l'espace de projection, sans l'intermédiaire de la vision. Ces images n'ont pas été conçues pour être vues mais ressenties d'un esprit à l'autre. L'immersion dans le bleu nébuleux nous impose fatalement une perte de l'image, conséquence dont, par exemple, Turrell nous libère de toute culpabilité en nous précipitant dans le réceptacle où l'azur projeté ne nous révèle aucune image directe. Cet azur, vite atmosphérique, imprégnant tout l'espace, ne trouve de résistance que par la brume produite par sa propre profusion lumineuse. Mais à quoi nous sert de saisir cette barrière contemplative ? Dans une parenthèse sur ce sujet, Jacques Aumont écrit : « […] perte – plus rare – de l'image dans l'azur ou dans une onde ; Tarkovski a su le faire, ou Godard, et déjà Epstein, ce faux avant-gardiste. Question : que pourrait vouloir dire cadrer la fumée, le brouillard ? Non pas, laisser de la fumée, du brouillard envahir un cadre prédéterminé, découpé d'avance dans l'espace ; mais chercher à contenir de la fumée ou le feu ou l'eau ; fin de *Puissance de la parole :* mélange torrentiel, éruptif de ces deux substances sans forme stable, sans forme »[1]. Dans un contexte de subterfuge esthétique, tamiser la lumière au profit d'une atmosphère floue plongée dans l'opacité du brouillard, est une vieille recommandation que Dominique Païni[2] retrouve dans les écrits de Léonard de Vinci, qui requiert que les corps soient en harmonie avec la lumière à laquelle ils

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005, p. 90.
[2] PAÏNI, Dominique, *L'attrait de l'ombre,* Crisnée, Yellow Now, 2007. Dans ce livre, il n'est pas question de procéder à une nouvelle analyse des écrits de Léonard De Vinci, mais de l'ombre, notamment dans l'univers cinématographique.

sont soumis. Dans ces images, le corps, solitaire et éprouvé, entretient un lien direct avec celui qui l'observe.

Bill Viola : *Stations*, 1994 : dans cette installation vidéo sur cinq canaux, des corps immergés dans l'eau flottent mollement, comme s'ils étaient en suspension dans l'espace. Ces images projetées sur trois écrans, sont reflétées sur des dalles de granit poli posées au sol, formant pour chaque toile un autre écran (miroir) où les reflets sont déviés d'un angle de 90°. On retrouve, dans le travail de l'artiste, un chemin de croix. Les installations de Bill Viola tiennent également un propos d'immersion solitaire, où chaque expérience individuelle construit son chemin de purification et d'auto-réflexion, éprouvant les corps dans l'eau ou les livrant au feu, entraînant celui du spectateur qui flotte dans le vide ou se brûle dans les feux des apparences. *The messenger* (1996), un homme émerge de l'eau, inspire profondément puis plonge à nouveau, évoquant le cycle de vie et mort ; *The crossing* (1996) un corps en flammes ; *The stopping Mind* (1991), le temps passe simplement, thème récurrent dans les œuvres de Bill Viola. Dans celle-ci, des images fixes apparemment paisibles, s'animent soudainement, violemment suivies par un bruit assourdissant, tandis que l'artiste cherche de manière visuelle à « arrêter le temps ». Ces trois œuvres font partie d'une seule grande conception, celle du temps de l'homme, de vie, de mort, et de la renaissance par les éléments qui lui sont vitaux et consubstantiels, le feu et l'eau.

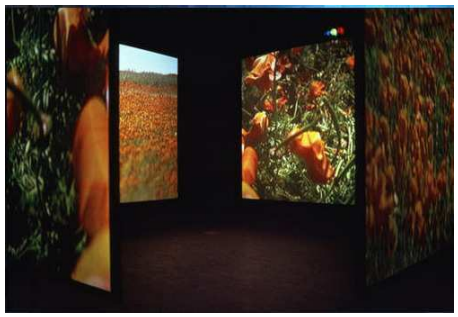
Alors, dans cet univers nuageux où les temps et les cadres se multiplient, le cinéma renoue avec ses vocations premières, notre vue s'avère impuissante face à la multiplication d'images qui ne sont pas « embrassables » d'un coup d'œil, et notre corps perdu entre lumière et flottement. De toutes façons, « il a toujours eu ces deux pensées du cadre : le cadre comme acte d'attention-perception-conscience (pensée), et le cadre comme machine-dispositif-site-intuition»[1] .



Stations, Bill Viola, 1994.

The messenger, Bill Viola, 1996.

The crossing, Bill Viola, 1996.



The stopping Mind, Bill Viola, 1991.

[1] *Ibid.*

VIII.2 Définition de la performance par les couleurs, *Parongolé* et *marginália 70*

À partir des années 1970, le *Super 8* s'est révélé être un véritable partenaire à l'intérieur et en dehors des ateliers des artistes d'avant-garde. Les registres de performance artistique ou des œuvres plastiques sont devenus des actions ritualisées à travers, et à partir de ce support esthétiquement et économiquement intéressant. En fait, les particularités chromatiques de la pellicule, destinée aux appareils *Super 8*, ont servi aux artistes pour la création d'images de chromo-performance fortement éloquentes. Au Brésil, les images qui ont marqué cette époque proviennent de différents horizons socioculturels rassemblés sous l'étiquette *Cinema marginal*[1], attaché au mouvement *Tropicália.*

Les éléments de liaison esthétique entre ces œuvres fortement hétéroclites sont principalement l'exploitation de la qualité de saturation chromatique de la pellicule, et le style de montage où le détail suggère autant que le tout. Dans beaucoup de ces œuvres, aucune contrainte n'impose un rythme de lecture. Il s'agit d'avantage d'une incitation à improviser librement, et à « maintenir le lien constant qui lie l'esprit au cosmos par la biais de la contemplation esthétique»[2]. D'une certaine façon, la couleur se prolonge bien au-delà de ses simples limites narratives, et inclut l'acte même de contemplation. Dans ce cinéma de *performance*, nous ne pouvons dire qu'il y a enfermement absolu mais qu'il existe un bais d'ouverture par lequel le spectateur s'intègre. Dans certaines de ces œuvres, le rythme est indissociable du rituel, le corps humain y développe naturellement des gestes et des chorégraphies qui expriment avec intensité les émotions les plus courantes[3]. C'est le cas des films *Céu sobre água* (1972-76) de Agrippino de Paula et *Gato-Capoeira* (1979) de Mario Cravo Neto.

---

[1] MACHADO JR., Rubéns, "passos e descompassos à margem" *in* : *Cinema Marginal et suas fronteiras : filmes produzidos nas décadas de 60 e 70*. E. Puppo et V. Haddad, S. Paulo, CCBB, 2001, p 16-19.
[2] OITICICA, Hélio, "Tropicália", *in :* Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revoluçãona cultura brasileira,* S. Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 239-241.
[3] PARKER Tyler, "Dream Structure : The Basis of Experimental Film," in The Three Faces of the Film : The Art, The Dream, The Cult (South Brunswick, NJ : A.S. Barnes, 1960 ; Second Edition,

Penser le cinéma expérimental à travers les relations entre pratique artistique de la *performance* et cinéma marginal pourrait paraître particulièrement limité. Mais nous croyons que le cinéma de l'art contemporain est aux prises avec les fractures et les remous des mouvements artistiques. De la fin des années soixante jusqu'à la fin des années quatre-vingt, au Brésil, le cinéma est exploité dans sa pluralité pour s'inscrire dans un contexte accueillant et idéal auquel se réfèrent le plus souvent les arts sensoriels. Poésies visuelles, œuvres d'intégration et d'évasion, les travaux d'Hélio Oiticica[1] tendent à supprimer les barrières entre film et spectateur, pour faire de ce dernier un élément composant et vivant de son cinéma. Les ouvrages « cinétiques » de l'artiste inaugurent un changement de rapport entre l'artiste, le spectateur et l'œuvre. Dans son univers artistique, cette dernière prend la forme d'un événement qui perd tout repère de matérialité, laissant sa place au spectateur pour qu'il prenne part à la création, comme dans le cinéma d'expérimentation, où l'artiste est simplement « le motivateur pour la création »[2]. Selon l'artiste, l'œuvre d'art n'est pas destinée qu'au regard, mais également à stimuler tous les sens. Les *Parangolés*[3]*,* un ensemble d'enregistrements de *performances* où les spectateurs sont les éléments principaux, sont vraisemblablement ses travaux les plus connus. Dans ces performances, des capes, manteaux ou tentes sont activés, et sont habités par des corps en mouvement.

1967), 64, In : WHITE, Jerry, "Brakhage's Tarkovsky and Tarkovsky's Brakhage : collectivity, subjectivity, and the dream of cinema",
In : *Canadian Journal of Film Studies*, Queen's University, Department of Film Studies, 160 Stuart Street, Kingston, ON, K7L 3N6, Canada, Volume: XIV, Spring 2005, p. 72.

[1] OITICICA Hélio, artiste brésilien (1937-80) a travaillé à Rio de Janeiro, Londres et New York. Il a donc été contemporain et participant actif aux mouvements artistiques internationaux qui ont déclenché un changement d'attitude face à l'art dans la seconde moitié du vingtième siècle.

[2] FAVARETTO, Celso, « Tropicália : a explorasão do Óbvio », *in* : Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira,* S. Paulo, Cosac Naify, 2007, p. 81-99, p. 93.

[3] Dans ses textes, Hélio Oiticica définit *Parangolés* (1964 – 1980) comme : « l'expérience transformatrice de la perception, l'art instrument de l'expérimentation, la recherche du *supra-sensoriel* ». En 1968, sur la plage de l'*Aterro do flamengo* à Rio de Janeiro, au cours d'une manifestation publique avec le groupe *néo-concreto*, Helio Oiticica présenta les *Parangolés* qu'il avait expérimentés auparavant face aux habitants do *Morro da Mangueira* (quartier de Rio)*,* lieu qu'il avait choisi d'habiter. Les gens de l'école de Samba de la *Mangueira* portent des vestes colorées, des tissus disparates cousus ensembles, des emblèmes ou étendards ; ils s'y enveloppent, dansent avec, parés comme pour un défilé de samba.

Comme reliquat de ces interventions, il ne reste que les traits de lumières et les couleurs troublantes gravés sur les papiers photographiques, ou sur les pellicules de *Super 8*. Ces registres, « *résidus contemplatifs »,* sont aujourd'hui exposés dans les salles de musée et les galeries en tant que témoignage d'un art éphémère déjà accompli et dilué. Il s'agit là d'une expérience de couleur et de structure dans un espace temporalisé, « libérée » de sa charge expressive qui cherche à *transcender* l'espace plastique, et qui produit un rayonnement à travers ses qualités affectives. Dans les *Parangolés*, on retrouve des éléments de la danse, du théâtre, des arts plastiques, du cinéma et de la musique. Pendant leurs projections, nous ne percevons que les vestiges de son, des couleurs et des mouvements d'une matière que le spectateur a pu sentir autrefois sur la peau, toucher et faire vivre dans l'imminence de l'acte corporel. Oiticica réussit ainsi à faire habiter le spectateur dans la poétique de l'art *marginal* à travers les traits d'une mémoire visuelle faîte de couleurs en mouvements enregistrés et exhibés à partir de la lumière. Ces dispositifs reproduisent une *performance* cinématographique à partir d'une source cinétique, dont le noyau est la connexion – qu'il nommait *supra-sensorielle* – entre récipient et réceptacle.

« Le mot Parangolé provient de l'argot des habitants de Rio de Janeiro, pour dire "bavardage". Le nom *Parangolé* est le titre d'un programme d'Hélio Oiticica constitué d'un ensemble de capes, drapeaux, tentes et étendards fabriqués de diverses façons, avec plusieurs types matériaux. Avec les *Parangolés*, il arrive au maximum de la dématérialisation de son propos artistique ; […] La boucle est bouclée, l'homme des rues devient une œuvre d'art et son expérience du supra-sensoriel a symboliquement valeur d'expérience esthétique pour nous tous. Cette proposition, réalisée à partir de 1964, correspondait à l'aspiration majeure d'Oiticica : l'interaction totale entre l'œuvre et le public et par là, la liaison entre l'art et la vie quotidienne. »[1].

[1] TESSLER, Elida « Le supra-sensoriel dans l'expérience de Helio Oiticica » – *Archives web.com*, source : Jstor.com, 12/10/2009.

VIII.2.1 Cosmococa ou Apocalipopótese – la place du spectateur

Si l'on suit un cheminement théorique, il ne fait aucun doute que la participation ou la présence du spectateur est un des éléments consubstantiels de l'œuvre d'art, que son intervention comme médiateur dans l'événement artistique lui soit demandée ou non. Virtuellement ou concrètement, le spectateur interfère sur l'œuvre dès sa conception, compte tenu qu'elle est conçue suivant le principe même d'être regardée[1]. Le projet *Cosmococa*, idéalisé par Hélio Oiticica et Neville d'Ameida, cherche à expliciter cette osmose. *Cosmococa* est le nom d'un groupe d'installations « program in progress », constitué d'une série numérotées de 1 à 9 appelée « Block Experiments » qui compte sur la participation active du publique. Entre 1992 et 1994, les « Block Experiments » *CC1 - Maileryn* et *CC3 - Trashscapes,* ont été présentés pour la première fois en Europe à l'occasion d'une exposition itinérante qui, après avoir parcouru quelques pays, s'est terminée aux États-Unis. Ces présentations se déroulent dans des salles obscures, dotées de systèmes de projection d'images contre les murs et les plafonds. À l'intérieur, les projections présentent des reproductions d'images et des portraits de personnages célèbres, comme Marilyn Monroe, Jimi Hendrix ou Luis Buñuel. Les images re-photographiées, ainsi que les musiques utilisées, sont hybrides et ont souffert d'interventions physiques. Le son est composé de fragments musicaux, de bruits capturés dans la rue et de sons du quotidien, en outre les images ont été soumises à des coupures, des rayures et des superpositions avec d'autres objets. Au centre de la salle de projection, on trouve quelques matelas et des coussins dispersés par terre pour que le spectateur puisse

Ci-dessus : Trois saisons de *Parangolés*, Hélio Oiticica.

Ci-dessous : *Cosmococa,* Helio Oiticica.

[1] SCHEFER, Jean-Louis, *op. cit.*

s'installer. Au cas où il s'ennuie, il pourra également se servir dans une boîte remplie de limes à ongles et d'autres objets du quotidien. Le but est simple et complexe à la fois, étant donné que chaque spectateur peut choisir son point de vue et construire son récit à sa guise. De cette façon l'œuvre est, elle aussi, multiple, ne s'accomplissant que par l'intermédiaire d'un tiers indéterminable.

Crelazer est un des mots réinventés par Oiticica, à propos de ses créations. Jonction de *crer* (croire) et de *lazer* (loisir), ce mot rassemble les idéaux de l'artiste. Il réserve cette expression pour certains de ses espaces pénétrables en même temps qu'il y propose la question suivante : qui est vraiment le créateur et qu'est vraiment l'œuvre ?

Dans ces espaces, le spectateur est immergé dans une expérience d'improvisation libre, capable de produire une rencontre avec lui-même. Dans ce principe, réside l'idée de base de l'œuvre : conduire le public à une expérience du *supra-sensoriel*. Ce concept, proposé par Oiticica, vise au conditionnement de chaque participant, pour que celui-ci puisse redécouvrir ses capacités à créer et à ressentir l'œuvre. Le "supra-sensoriel" est constitué d'une série d'exercices de création. Cette démarche préfigure des expériences ouvertes dont l'objet n'est qu'un prétexte, où les cinq sens sont éveillés[1]. D'emblée, M. Merleau-Ponty[2] juge la notion du *supra-sensoriel* confuse. Pour lui, la notion de sensation n'est pas comprise de façon immédiate, le *supra-sensoriel* est toujours présent par le bais de la sensation esthétique face à l'œuvre, et cette dernière capte la perception à partir des sens. Elida Tessler le souligne, « le "supra-sensoriel" proposé par Hélio Oiticica est une stratégie pour échapper à la hiérarchie du regard dans les arts plastiques »[3]. Elle ajoute que les prémices d'Oiticica « vont dans la même direction qu'Allan Kaprow quand il essaie de percer les frontières entre les différentes catégories de l'art »[4]. Ces œuvres exigent un exercice du voir, et l'entretien d'un rapport direct avec l'espace, afin de tisser un point de vue personnel. Le corps est sans doute la pièce maîtresse qui

[1] OITICICA, Hélio, *op. cit.*
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception, op. cit.*
[3] TESSLER, Elida, *op. cit.* p. 5/7.
[4] *Ibid.*

compose l'œuvre, comme un point de vue sur le monde, et, en même temps, comme un des objets du monde[1].

VIII.2.2 La poétique du supra-sensoriel à travers l'instabilité chromatique du Cinema Marginal

Considérée comme une manifestation *underground* et expérimentale – car il n'a pu accéder à son époque de production aux grandes salles de projection publiques – le mouvement cinématographie *Marginália* diffusait une poétique proche de la proposition d'Hélio Oiticica. Ce cinéma, dans le droit fil du *Multitropicalisme* à causes de ses tendances multiples, s'inscrit dans un *circuit expérimental de poésie marginale*. Dans l'effervescence de ce cinéma animé par les pellicules *Super 8*, différents horizons ont utilisé ce média comme élément d'esthétisation d'objets et d'immersion du regard. Une grande partie de ces productions, pour les plus chanceuses, ont traversé les années, quand elles n'ont pas été abandonnées dans les « archives » des cinéclubs, ou dans les salles poussiéreuses de leurs propriétaires. En novembre 2001, le *Centre Itaú Cultural* a exposé *Marginália 70*, une sélection de films *Super 8* réalisés par des artistes plasticiens et des cinéastes pendant les années 1970[2]. Malheureusement, l'état de conservation de certains de ces films, irrémédiablement abimés, était précaire et, pour plusieurs d'entre eux, les gammes de couleurs étaient altérées. Il serait nécessaire de bien connaître, ou de réaliser une étude – pour en comprendre et en expliquer les détails – sur les propriétés chimiques des pellicules en question, et les intempéries externes qui ont pu influencer ou provoquer ces « dégradations » chromatiques. Pour une question de méthode et de temps, nous nous sommes concentrés sur leurs particularités esthétiques. Quand nous, spectateurs, regardons aujourd'hui ces œuvres projetées dans une salle obscure d'un centre culturel, près de 30 ans après leur réalisation, l'approche est certainement autre. Les densités instables des couleurs prédominantes réveillent le regard aux sensations qui se

[1] MERLEAU-PONTY, Maurice *op. cit* 1979.
[2] La sélection des films, comme l'organisation de l'exposition, a été orchestrée par Rubéns Machado Junior, qui avait auparavant signé plusieurs articles sur ce mouvement cinématographique (sur ce sujet, je vous invite à consulter la bibliographie de ce travail).

situent au-delà des inquiétudes techniques[1]. À vrai dire, ce qui se présente comme un problème de conservation, pour le côté esthétique, s'avère produire l'effet contraire : ces œuvres deviennent plus expérimentales que jamais, tels les films produits pour Cécile Fontaine ou Jürgen Reble, mais cette fois-ci, les « agressions » ont été « involontaires ». Ici, c'est le sensible qui l'emporte.

Céu sobre água, un film tourné en *Super 8* par Agrippino de Paula entre 1970 et 1978, est une œuvre du cinéma marginal qui peut nous permettre de développer, selon les modalités des phénomènes chromatiques, quelques spécificités du cinéma *supra-sensoriel.* Comme dans les *Paragolés* d'Oiticica, ce film ignore la place du regardant en tant que spectateur, pour l'incorporer directement à l'œuvre. À partir d'éléments de la nature comme l'eau, le paysage, le corps et la lumière, le film révèle des expérimentations de couleurs, de textures, des reflets et des couches d'images. Pendant sa projection, on observe que sa constitution picturale se déroule dans un environnement fermé. Malgré l'espace béant qui s'ouvre de la terre au ciel, le regard est cloîtré dans un micro univers filmique, qui coupe œuvre et spectateur du monde extérieur, pour ainsi mieux le concentrer sur le regardant et le regardé. Jean-Louis Schefer écrit à propos de ce dispositif actionné par l'obscurité de la salle, où l'image devient le temps d'un seul monde[2] occupé par le film et le spectateur. Néanmoins, la relation entretenue avec cet espace est assez particulière : dans ce monde, cet espace est un réceptacle où le regard est départi des repères habituels du corps. Ce mécanisme fait tour à tour « disparaître le monde en nous … » et « nous efface du monde d'un seul coup »[3]. Suivant cette pensée selon un regard plus phénoménologique, *Céu sobre Agua* plonge le spectateur dans une vision d'un monde et de temps dans lequel il n'est pas directement inclus. L'important réside dans l'interaction des deux matières hétérogènes, homme et nature[4], dans un troisième espace temps – voilà la raison des corps nus sur les images. Il est possible que l'effacement du corps en tant que

[1] PAÏNI, Dominique, « Cherchez l'homme, vous trouvez le cinéma expérimental, *in :* Dominique Païni, *Le temps exposé – Le cinéma de la salle au musée,* Cahier du cinéma, col. Essais, 2002.
[2] SCHEFER, Jean-Louis. *op. cit.*
[3] *Ibid.* p. 128.
[4] MACHADO JR., Rubens, *op. cit.*

sujet pour redevenir simple matière soit utilisé pour en faciliter l'union avec les autres éléments naturels, formant un seul organisme appelé *nature*.

Une grande partie du film se concentre sur des plans longs. Il ne s'y déroule pas vraiment d'action, mais des étalonnages de plans chromatiques. À l'écran, on contemple la mer et le ciel séparés par une forme floue et arrondie à la couleur de chair. Cet élément est l'unique opposition qui nous donne la possibilité de comprendre la distinction de ces deux infinis de couleur turquoise. La première partie de la projection est constituée par des plans flous, dans lesquels on distingue uniquement des corps immergés dans la nature. Parfois, l'objectif de la caméra se concentre sur la forme d'un ventre arrondi qui flotte dans l'eau, produisant l'unique dynamique de mouvement dans le plan. Mais le plus souvent, tout est stagnant comme l'eau et le ciel, qui sont représentés par la couleur azur elle-même. Un élément visuel vient marquer l'interruption de cette dominante bleue : l'envahissement du cadre par une surface de couleur rose et mauve, d'intensité inégale. L'image reste floue, aucun contour ne se dessine, aucun événement n'assure dans le film une intension d'attirer le regard par ou vers le figural, l'image reste toujours au second plan. Dans ces longues prises de vue, de brefs instants nous sont offerts pour contempler la surface colorée du paysage extérieur à l'eau et au ciel. Dans un second temps, les images deviennent plus nettes, on peut alors distinguer les cocotiers, les dunes, les corps. Après, les enfants et les adultes qui flottent dans l'eau, les ventres et les seins maternels de couleur chair et violette, ronds comme des lunes, rattachent à nouveau le regard au ciel. Le restant du film est composé par l'alternance de ces trois principales catégories d'images : discontinuité, fragmentation du réel et suspension temporelle, c'est-à-dire des plans complètement flous, des plans relativement nets, des plans où eau et ciel ne sont plus dissociables. On peut constater que le montage dans cette œuvre

Céu sobre água, Agrippino de Paula 1970-1978.

semble exprimer une logique interne et organique plutôt que de correspondre à un montage « classique », où les contraintes et les nécessités sont tournées vers la représentation et la narration. Ce film de José Agrippino de Paula n'a pas à rendre compte de quelque chose qui ferait référence à un monde extérieur, son organisation de temps et d'espaces suit une « logique de la sensation ». Les successions des plans et leurs connexions n'exposent pas un raisonnement événementiel, mais accentuent plutôt les différentes étapes d'une même image, jouant sur le contraste et les analogies entre différentes valeurs de l'image. Dans le film, les plans eux-mêmes ne correspondent à aucune action, les images sont toujours là avant et après leur apparition. Simplement, la durée des plans répond plus à une logique rythmique interne qu'à une intention narrative. Le montage construit ainsi une forme de pensée reposant presque entièrement sur la sensation de durée et sur l'effet des couleurs.

Gato Capoeira, Cravo Neto, 1979.

La lumière bleutée tournée vers le violet, la mise au point chaotique et l'encadrement fermé entre ciel et mer sont aussi les éléments esthétiques qui composent le film *Super 8 Gato Capoeira* (1979) de Mário Cravo Neto. Au-delà d'une expérimentation esthétique, les textures chromatiques y suggèrent une expérience presque tactile, constituée par un jeu de lumière et d'ombres. Les corps, si présent dans cette œuvre, sont paradoxalement indissociables du décor. Les contrastes produits par les masses d'ombre, ou encore les lumières inscrites sur les corps, les solidarisent dans un espace lyrique, en dehors du temps, au lieu de les détacher du décor. Ces éléments se consolident au fil du temps, comme le style photographique de Cravo Neto[1]. Lumières, ombres, couleurs et gestuelles du corps font de son film une œuvre entièrement plastique au détriment du registre folklorique. La mise en scène est tournée vers la contemplation de la fluidité des

[1] CRAVO NETO, Mário (dir). *Mário Cravo Neto,* Salvador Aires, 1995.

mouvements, enrichie par la lumière du crépuscule. Nous voyons là une esthétique qui instaure le corps entre deux mondes – réel et poétique – régis par un temps diffus. Dans cette réduction phénoménologique, le spectateur est également introduit à l'idée que l'intentionnalité du temps doit être suspendue pour en devenir observable.

Dans la projection de ce film, il existe un décalage entre image et spectateur, vraisemblablement produite par la dynamique d'enregistrement de la caméra *Super 8*. De ce fait, les mouvements de corps des personnages ne sont pas alignés sur un mouvement « normalisé ». Pendant la projection, ils créent un effet de discordance qui bouleverse notre regard et notre « conscience corporelle ». Cet effet de décalage ne découle pas uniquement du fait que les images n'obéissent pas à une vitesse unique d'enchaînement, mais également du fait que la perception est transfigurée par le rythme déplacé des images. Ce déplacement est accentué par trois dispositifs : premièrement, par la prise de vue régie par une gamme de couleur qui crée une extension d'un plan à l'autre, causant une linéarité aplatie ; deuxièmement, par l'intermédiaire du montage qui colle l'ensemble des fragments sans créer entre les images des distances d'espace et de temps ; enfin, par la projection qui reproduit la position latérale plutôt que frontale de la caméra. Mais, si dans *Gato Capoeira*, les dispositifs limitent parfois la vision du spectateur, ils offrent également un point de vue « illimité » sur les choses. Ce que Cravo Neto a enregistré ne correspond plus aux mouvements des corps, il s'agit, en réalité, de leur prolongement. Cette perception est dûe au fait que les « aberrations » ne sont pas « corrigées » – une lumière sur un mouvement devient alors un mouvement lumineux. Ces artifices amorcent une proximité du spectateur avec l'objet, allant à l'encontre de notre prédisposition de spectateur ordinaire à s'installer au point de meilleure visibilité possible par rapport à l'image[1].

Le *supra-sensoriel* évoqué par Oiticica consiste en une « immersion » du « spectateur non averti » à l'intérieur de l'œuvre d'art. Bien que cette théorie du *supra-sensoriel* puisse trouver écho dans la phénoménologie, cette dernière finit aussi par imposer sa limite. En effet, si on suit la pensée de Jean-François Lyotard, une

[1] SCHEFER, Jean-Louis, *op.cit*

intégration ne peut être totale – on ne peut pas être distant de soi à l'intérieur de soi-même – sans être dénué de sa capacité d'agir et d'esquisser des intentions[1]. L'impensable, dans ce cas, correspond selon Schefer à l'attente du spectateur ordinaire envers le cinéma : celui-ci lui suggère une pensée, sans pour autant lui laisser la place pour réagir, mais sans qu'il ait idée d'être lui-même orienté. Ainsi, le cinéma comme art d'immersion peut suggérer le principe de la pensée dans le monde mais celle-ci se termine en nous-mêmes (les spectateurs). Si nous ne sommes pas à l'origine de celui qui pense, nous en sommes l'accomplissement[2]. Le cinéma provoque en nous des sensations, il tisse en nous une communication avec le monde sensoriel parce que notre capacité d'accueil est désolidarisée de notre présence comme centre de l'action. « Je perds ici la sphère imaginaire des mouvements dont j'avais l'assurance d'être le centre »[3], ce décentrement, ce déplacement, nous fait voir l'œuvre de l'intérieur du réceptacle ou d'un autre point de vue que celui dont nous ne sommes pas le centre.

[1] LYOTARD, J. F., *La phénoménologie, op. cit.*
[2] SCHEFER, *op.cit.*
[3] *Ibid.,* 118.

VIII.3 Contemplation par l'effacement, le cinéma-performance de Jürgen Reble

Certaines installations n'exhibent jamais d'images déjà enregistrées, sinon elles sont effacées du support et de la mémoire aussi vite qu'elles ont été projetées. Il est également possible que l'espace de ces performances soit exploré en tant qu'espace de mouvement et/ou plan visuel. Parfois, les images sont créées instantanément par des composants qui mettent en œuvre l'apparition ou la disparition de la matière visible, cas des performances de Jürgen Reble en partenariat avec Thomas Köner. Il s'agit là d'un acte qui place le spectateur en état, non plus d'attente, mais de communion active avec l'œuvre, à partir de l'expérience de l'apparition-effacement-reconstruction. En 1987, à l'occasion d'un festival à Bonn, le cinéaste, sous la signature du groupe *Schmelzdahin*, a réalisé des expériences chimiques sur des boucles montées en direct sur un projecteur, soumettant le spectateur au processus de « développement ». Usuellement, ces séances de développement sont réalisées à l'intérieur de cuves où l'obscurité est complète et dont on ignore visuellement tout du processus. De cette façon, les idéalisateurs ont pu partager avec le public l'évolution du support sensibilisé lorsque celui-ci passe de l'état non développé à l'état développé. L'intérêt résidait principalement dans l'installation de la pensée entre ces deux états. Jürgen Reble explique que « ce n'est pas montrer la réalité telle qu'elle est, mais telle qu'elle aurait pu être à un moment donné»[1]. Avec un projecteur en vitesse lente, le processus de transformation a pu être montré au public, ce dernier a ainsi pu accompagner les manipulations que les artistes pratiquent traditionnellement dans leurs ateliers, découvrant *en direct* le processus de leur travail. Est-ce une performance dont l'intention est d'anéantir la « naïveté » ordinaire du spectateur en lui révélant ce que l'artiste lui-même ignorait ? Selon le cinéaste, ce spectateur-là, « pendant la projection d'un film […] ne pourra plus se consacrer à l'image elle-

[1] Entretien concédé par Jürgen Reble : « Revue&Corrigée n° 12 », printemps 1992.
Cinéma Expérimental. Source : http ://www.filmalchemist.de/

même »[1]. Pendant d'autres performances du cinéaste, le support pellicule est littéralement torturé par des attaques chimiques et physiques, qui poussent le spectateur à réfléchir à la réalité et l'existence même du film. Dans ces performances, des images, à l'origine « ordinaires », enregistrées sur des pellicules *found-footage,* sont consumées devant les yeux du spectateur, qui se demande si les premières images vues ne sont pas qu'illusions, ou si le résultat fragmentaire n'est lui-même qu'illusion. Il n'est pas vain de penser qu'à la fin d'une de ces performances, on approche plus la réalité du film, car un film n'est rien d'autre que des molécules, un peu de plastique et de chimie. Il est important de le démontrer au public[2]. Pourtant, ce n'est pas le marbre de la sculpture qui touche au cœur l'observateur, et nous croyons que ce n'est pas par là non plus que le cinéma de Jürgen Reble touche nos regards.

Il existe dans la « cinématographie » de Jürgen Reble une dimension cosmique qui relie certaines de ses œuvres entre elles. En accord avec Beauvais, nous pensons que Reble « explore avec ténacité ce champs du cinéma dans lequel la médiation et la recherche spirituelle sont fortement ancrées»[3] . Le grand potentiel de ses performances réside principalement dans le mirage que l'on croit voir des images pour la dernière fois. Cet événement est facilement interprété comme une sorte de sacrifice, un moment unique qui exige de son spectateur attention et silence, renoncement au cours des événements et de la méditation[4]. De ce principe, le mystique tient sa force ; la contemplation des lumières, des ombres, et des couleurs flambantes, sera si éphémère que les yeux n'auront que quelques secondes pour les saisir. Après, ne subsistera qu'un souvenir inexact des impressions. Pendant ces instants-là, le silence crée une communion dans l'assistance hébétée, les yeux grands ouverts, qui absorbe le maximum de ce qu'ils ne pourront jamais décrire avec certitude. Ces instants deviennent un acte de performance et de recueillement.

---

[1] REBLE Jürgen, et KÖNER, Thomas, *Das Galaktische Zentrum,* Catalogue Impakt Festival Utrecht, NL, Mai 1996, 1/2, source : filmalchemist.de/…/Impakt96.htm 05/04/2010
[2] *Ibid.*
[3] BEAUVAIS, Yann, « Le support instable », source :
http ://www.filmalchemist.de/biography.html
[4] REBLE, Jürgen, *op. cit.* 1995.

VIII.3.1. Performances palpables par le son et audibles par les yeux

« **La *bande-son*** de la tragédie réactive ainsi l'émotion par la suggestion des principes sensoriels, l'imitation du rythme naturel de la parole et du corps passionné »[1]. Le développement se fait ici en pleine lumière, la collision entre image et chimie ne cesse de se succéder au gré de l'apparition et d'un mouvement répétitif du noir sur blanc. L'obscurité du laboratoire est allée vers l'extérieur. L'image est autant adoucie qu'un photogramme mais le spectateur ne la verra jamais plus qu'une fois. L'intérieur gardait les mystères de l'apparition dans l'obscurité, ceux-ci sont désormais dans la salle de projection. Tout est inversé comme dans un miroir, l'extérieur rejoint l'obscurité de l'intérieur, agrandissant un nouvel espace qui dépasse le mur clôturant cet univers[2].

Il ne reste que le registre d'un *art-acte* qui fut un jour vivant. « Quant l'art vivant est enregistré sur pellicule ou bande sonore, il devient *de facto* une autre forme d'art – un film ou un disque, ou autre objet rectangulaire ou circulaire. C'est dans la boîte »[3]. Certains films-performances de Jürgen Reble sont accompagnés d'une production sonore, loin de constituer la bande-son, la résonnance musicale de Thomas Köner incarnant le troisième élément de la performance visuelle. Pour *Das Goldene Tor* (1992) et *Instabile Materie* (1995), Köner a produit des sons à partir de sources acoustiques composées de bruitages captés à proximité du dispositif de projection, amplifiant les sensations visuelles. Par son travail, Thomas Köner révèle un intérêt passionnant pour les sonorités « inaudibles » à une oreille non avertie, qui guident, d'une certaine façon, son chantier d'expérimentation musicale. Il existe dans son travail une performance autour du silence, le silence des couleurs éclatantes et mourantes, le silence de la communion avec le public, le silence de la mémoire affective qui interfère dans le troisième stade de l'image. Aucune dépendance rythmique ou de correspondance ne lie ce qui est vu à ce qui est entendu. Les films qui sont projetés sans l'accompagnement sonore ne perdent en

---

[1] PLANA, Muriel et SOUNAC, Frédéric (dir.), *op. cit*. p. 72.
[2] CLAIR, Jean, *op. cit.*
[3] ANDERSON, Laurie, « Avant-propos », *in* : Goldberg, RoseLee*, op. cit.* 2001.

rien de leur impact visuel[1], mais une fois assistés de la bande sonore, ils deviennent sculpture sensorielle, dotée de ses trois dimensions. Lorsqu'ils sont exposés simultanément – même si l'interférence n'est plus en direct – il ne s'agit plus d'une projection mais d'une performance construite par trois corps hétérogènes et complémentaires (couleur, lumière et son) qui aboutissent à un résultat « rhizomatique »[2].

Proche de cette performance de Reble – au moins sur le principe – Robert Rauschenberg crée en 1966 au *Sixty ninth Regiment Armory* à New York la performance *Open Score (Bong)*. «Cinq cent volontaires environ, furent rassemblés sur un terrain de sport plongé dans l'obscurité totale. Ils exécutaient des gestes simples enregistrés par des caméras à infrarouge et retransmis sur trois écrans géants. On projeta également les mouvements précipités de joueurs de tennis dont les raquettes étaient munies d'émetteurs radio. Ce fut tout ce que le public put en voir, car lorsqu'on alluma les lumières, les interprètes (les joueurs) avaient déjà quitté les lieux »[3]. Dans cet exemple aussi bien que dans la performance de Jürgen Reble et de Thomas Köner, il est possible d'exploiter la technologie de l'image, en surmontant l'obscurité, et en rapportant vers l'extérieur ce qui est naturellement caché par le principe d'obscurité, en les partageant avec le public.

[1] À l'occasion de notre premier contact avec ces deux films, nous n'avons pas eu l'opportunité de les visualiser accompagnés de son. Bien après, à l'occasion d'une séance au Centre Georges Pompidou (mars 2010), nous avons découvert le résultat image-son.
[2] DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux,* Paris, Ed. Minuit, Nouv. ed. 2002
[3] RUSH, Michael, *op. cit.* p. 38.

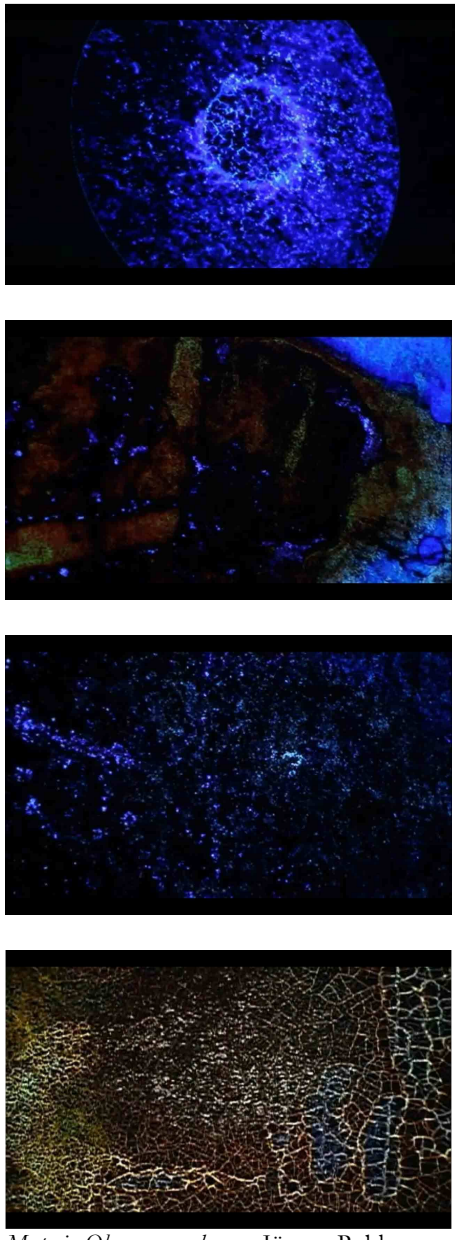
VIII.4 Jürgen Reble & Thomas Köner

Au cours de ces performances de développement direct, le public a été témoin d'un acte alchimique et d'existence éphémère d'éléments visuels qui ne seront jamais revus. En parallèle du dévoilement, Thomas Köner, en partenariat avec le cinéaste, produit le son en direct. À l'aide d'un micro, il capte le bruit du projecteur qui révèle la naissance et la mort de milliers d'étincellements chromatiques résultants des actions chimiques réalisées sur la pellicule ou au contact de celle-ci, déjà fragilisée par la dégradation due à la chaleur de la lumière. Telle une forme de dérision de la brûlure de la matière, le son est aussi fragmentaire, mais loin de chercher une harmonie avec la frénésie visuelle, la pulsation rythmique contraste avec les passages mélodiques, à la limite ennuyeux. Peu ou prou, le projecteur révèle ce qui s'est passé à l'intérieur de la pellicule pendant que la sonorité montre son extérieur. Au début d'un texte relatif à ces deux artistes, Philippe Langlois raconte une anecdote survenue dans le cadre de la rétrospective *Pyrotechnics,* à l'auditorium du Louvre en mars de 2003. Jürgen Reble et Thomas Köner ont réalisé une reprise d'une de leurs performances qui y avait été présentée en 1992.

À cette (seconde) occasion, les spectateurs présents à la première présentation, semblaient « vouloir réactiver un sillon profondément creusé dans leurs souvenirs. Pour les autres, plus ou moins informés de ce qui allait se dérouler, nul doute que l'expérience a dû les laisser dans le même état que les premiers, c'est-à-dire dans l'attente d'une prochaine fois »[1]. Concernant la performance réalisée au Louvre dans les années 90, Jacques Aumont observe que Reble avait délaissé les considérations sur la représentation, car « celle-ci avait d'entrée de jeu été évacuée ». Après l'opération chimique qui dévore toutes les images, il ne reste qu'un « fantasme pelliculaire à l'état pur, la pure fiction d'une matière en mutation permanente, où se noyait notre regard »[2]. La pellicule n'est

[1] LANGOIS, Philippe, *L'Alchimie des formes poétiques d'après la performance Alchemy de Thomas Köner et Jürgen Reble* – www.musicafalsa.com/imprimer.php3… ½ – 11/03/2010
[2] AUMONT, Jacques, *L'attrait de la lumière,* Crisnée, Yellow Now, 2010, p. 72

plus le support de la matière mais la matière de nos désirs. Elle devient ainsi un élément, une sculpture qui grandit au fur et à mesure qu'elle passe par des phases chimiques de « purification »[1], la destruction de l'image devient alors un acte de sacrifice. Dans *Alchemy,* selon Langois, il existe une recherche, ou plutôt un questionnement sur « le fondement même du cinématographe », exploitant ce que celui-ci possèderait de plus vulnérable et de plus délicat, à savoir la pellicule que les expérimentations sur ce support ont su montrer fragile et périssable.



Materia Obscura condensus, Jürgen Reble, 2009.

Dans *Alchemy,* le temps des événements est concentré et les dispositifs s'y intègrent de façon à provoquer chez le spectateur la stupeur imprimée par un phénomène aussi éphémère qu'intense. *Materia Obscura condensus* (2009), plus récente, montre également un temps qui est multiplié par une performance des dispositifs. Dans le premier cas, la performance se limite à une bobine de six mètres de film *found-footage* qui, au début de la projection, possède encore assez de souffle pour exhiber une fleuron bleu qui s'épanouit puis se fane[2]. Dans ce court laps de temps, le rituel de « naissance-vie-mort » est comprimé et explose comme une bombe atomique, les formes, les couleurs et les sons naissent et disparaissent alors continuellement. Pour le second cas, la performance gagne un corps d'installation où l'espace est travaillé différemment ; au lieu d'être comprimés, les dispositifs sont ici multipliés. Il s'agit d'un espace où chacun des trois projecteurs renvoie des images vers les murs et plafond. La pellicule est constituée de films récupérés où il est question d'images documentaires sur des navettes spatiales et de faits divers. Dans les deux cas, pendant la/les projection(s), Jürgen Reble travaille le support, versant directement sur les pellicules, en sortie des projecteurs, des produits chimiques qui les décomposent

[1] FORNUTO, Aurora et FARANO, Marco*, Locomotiva Cosmica – Lo Spettacolo della fine del mondo e la fine del mondo dello spettacolo*, Torino, 1994. http : //www.filmalchemist.de/ 11/03/2011
[2] LANGOIS, Philippe, *op. cit.*

graduellement. Pour *Materia Obscura condensus*, la désintégration est lente et le spectateur peut avoir un court moment de lucidité avant l'effacement des images photogrammiques et de la poussière chromatique, alors que ce n'est pas le cas pour *Alchemy*. On assiste à des processus de formation et de décomposition temporelle ; dans les deux cas, le passage d'un stade à un autre brise la cadence d'un temps ordinaire. Les contractions des temps présents, qui coordonnent ce que fut et ce que devient l'image, suivent des rythmes bien distincts compte tenu des dissemblances des dispositifs.

Les performances ne sont complètes que grâce à l'interférence sonore pensée par Köner, les transformations chromatiques sont entendues par des capteurs sonores « scrupuleusement » placés au cœur de la matière. En fait, le placement de ces microphones à l'entrée et à l'intérieur des projecteurs rend les textures des matières visuellement transformées « palpables par le son » et audibles pour les yeux.

Dans *Materia Obscura condensus,* la musique est aussi une résultante des trois projecteurs (chacun doté de deux micros), créant une multiplicité de couches sonores. Le rassemblement de ces couches prête vie à un spectre de sons physiques amplifiés et retravaillés sur une table de mixage dont le rôle ne sert qu'à potentialiser les propriétés inhérentes aux sons eux-mêmes. « L'analyse ou la fixation de ce que l'on voit, paraît alors dénué de sens et l'on finit par comprendre que l'on ne participe que fugitivement à ce processus de transformation chimique et, qu'au-delà d'un certain point, on n'est guère plus que le spectateur de ces phénomènes »[1]. Pour Michael Rush, ces jonctions entre art et technologie sont la « dernière avant-garde du XX^{ème} siècle ». Mais nous ne pouvons pas oublier – l'auteur même nous le rappelle dans un paragraphe qui précède – que tout art est naturellement expérimental, et s'il a traversé les siècles, c'est parce que son existence est toujours liée aux innovations humaines, ce que le cinéma lui-même n'a jamais cessé de faire.

[1] Propos recueillis par Art Toung en 1992, *in* : LANGLOIS, Philippe, *op. cit.* 2/3.

Les performances de Jürgen Reble et Thomas Köner, incorporant dans leurs œuvres des matériaux et des techniques hétéroclites, représentent une ère où le cinéma brise le carcan du figuratif et de la narrativité selon diverses modalités, un cinéma fait d'objets trouvés, souvent retravaillés, défigurés, décalés. Ces fragments de vie quotidienne projetés sur la toile n'ont plus aucun lien avec la « représentation », ils sont désormais des éléments d'« expression » personnelle. Il est certainement déplacé de prétendre que ce fut une ère où les préjugés des médias et des méthodes furent abolis au profit d'un nouveau cinéma métissé, certainement stimulé par l'hétérogénéité intrinsèque du cinéma. Pour autant, l'utilisation des nouvelles technologies comme moyen d'expression a assurément décliné le sens du mot cinéma au pluriel, en introduisant différentes notions d'espaces et des temps (au pluriel également). Nous croyons cependant que celles-ci ne sont que les évolutions naturelles d'une discipline en mouvement constant, et qui n'a pas encore dit son dernier mot sur sa capacité esthétique et sur le potentiel de ses moyens. Nous pouvons citer une fois de plus Jean Mitry : « Qu'il soit donc *Underground*, Cinéma direct, *Free Cinema* ou autre, le film expérimental n'est autre que le cinéma lui-même dans sa constante évolution, tant il est vrai qu'un film expérimental réussi n'est autre qu'un classique de demain »[1].

[1] MITRY, Jean, *op. cit.* p. 283.

VIII.4.1 Found-footage, le sensible se produit par l'effacement de la matière, à la limite de l'instant.

« *La pellicule fut un des premiers éléments dont on repensa l'usage et la fonction. Nous dressons ce soir un panorama très riche des interventions possibles et originales à son endroit. Qu'elle autorise la dispense de la caméra, ou non, elle est toujours manipulée avec la plus grande attention, et la plus grande impertinence. Maltraitée et radiographiée dans le film de Man Ray, montée avec insolence dans celui de Maurice Lemaître, grattée ou peinte dans ceux de Len Lye, encollée dans celui de Stan Brakhage, trouée dans ceux de Dominique Avron et Pierre Rovère, cousue dans celui de Jenny E. Davidson, abandonnée à sa propre décomposition par les membres du groupe Schmelzdahin, ou encore développée selon des procédés couleurs artisanaux par Malcolm Le Grice, elle ne cesse de se découvrir de nouvelles potentialités* »[1].

Bien que les pratiques expérimentales fassent partie de l'histoire du cinéma depuis son plus jeune âge, c'est dans la seconde moitié de siècle précédent que l'on aura vu un réel accroissement de la pratique cinématographique aux États-Unis et en Europe. La banalisation de la pratique fut stimulée par l'accessibilité à des pellicules désormais moins onéreuses, le 16mm par exemple. C'est à cette époque que Stan Brakhage réalise ses premiers films personnels dans lesquels il engage progressivement un langage esthétique de plus en plus intellectuel, introduisant dans le domaine de la cinématographie des questions de temps et de durée par des gestes d'effacement, de dissimulation et de débordement des formes.Ce ne sont pas seulement les moyens qui se sont diversifiés avec le *8mm* et le *Super 8* mais également les concepts esthétiques sur la façon de faire du cinéma. La vie quotidienne, les journaux intimes ou de voyage, les documentaires amateurs enregistrés sur ces bandes sont ainsi devenus des matériaux bruts pour les artistes du *Found-footage*. Cette méthode, dont on retrouve des traces datées des années 1920-30[2], est devenue plus courante vers les années

[1] Catalogue « Les soirées de La Mariée Désirante » pour la saison : *Filmatière*, 2005-2006, Orléans, 2005.

[2] Nous n'avons pas eu l'occasion de les visualiser, mais dans la documentation du Centre Georges Pompidou et de la cinémathèque française, nous avons retrouvé des textes faisant référence aux films *Pandenie dinastii Romanovykh,* (1927) d'Esfir Shub et *Rose Horbat,*(1936) de Joseph Cornell. Paul

soixante-dix chez quelques cinéastes, Cécile Fontaine et le groupe *Schmelzdahin*, mais également pour des cinéastes de cette phase du *footage* comme Maurice Lemaître, Saul Levine, Malcolm Le Grice, pour citer les plus célèbres. Ces cinéastes ont su réutiliser ces images non seulement pour « inventer » de nouvelles alternatives de retravailler l'image mais aussi pour initier de nouvelles façons de faire et de voir le cinéma tout court. Différentes générations de cinéastes se sont servies de la réappropriation des images déjà existantes pour construire de nouvelles formes narratives ou des discours visuels. Ceux-ci classent définitivement le cinéma expérimental dans les expériences possibles d'immatérialisme historique.

La nouvelle vague d'appropriation d'images, représentée par les œuvres de ces quatre dernières décennies, a su ajouter à ces outils la tireuse optique et les interventions directes pour réaliser des collages et des montages qui, à la longue, ont éclipsé la caméra, outil indispensable. Pour tisser des tapisseries immatérielles bariolées de lyrisme et de poésie visuelle, les couleurs y naissent à la fois par une précision instrumentale dans les chambres noires, et autrefois par le hasard des faits « délibérés ». Néanmoins, elles y ressurgissent comme des effets témoins de formes et des temps qui arrachent le regard à sa passivité ordinaire. *The Snowman* (1995) de Phil Solomon est un des exemples où la décomposition des pellicules récupérées dévoile les beautés composites d'un blanc nuageux. Dans ce film né de la dégradation provoquée par la reproduction répétitive d'une copie à l'autre, avec l'aide d'une tireuse, celle-ci transforme les images originelles en pluie chromatique. De l'action de ses fragments, qui dessinent des silhouettes imprécises sur la densité d'un fond noir, résulte une montée en rythme harmonieux.

Young et Paul Duncan, dont le livre est cité précédemment, y font également référence. Ils complètent la citation en disant que « ces deux œuvres montrent qu'il est possible d'arracher une signification totalement nouvelle à des morceaux de films mis au rebut ou tournés dans un but différent. » YOUNG et DUNCAN, *op. cit.* p. 134.

Avant que le *Found-footage* devienne un passage incontournable pour le cinéma d'expérimentation, certains artistes plasticiens ont travaillé le support filmique avec des résultats qui laisseront un héritage esthétique. Dans leur livre dédié au cinéma expérimental, Paul Young et Paul Duncan citent le travail du sculpteur étasunien Bruce Conner, dont le film *A movie* (1958) « attire l'attention du public sur le genre ». Ce travail « instaure une atmosphère émouvante grâce à des cadences précises et des associations ingénieuses. Cet assemblage morbide de scènes de guerre tirées de documentaires, d'extraits de films d'aventures et d'images érotiques est un emprunt d'un certain humour noir qui dément l'esprit « beatnik » de Conner. Ce qui ne l'empêche pas de faire preuve d'un extraordinaire sens du rythme, souligné par l'utilisation répétée des éléments autoréflexifs tels que comptes à rebours, intertitres et génériques»[1] . Ce ne fut vraisemblablement pas le premier film à travailler le *found-footage,* selon une reconstruction de montages de faits divers tournés vers un résultat troublant, mêlant des touches d'humour ironique et noir. Toutefois, son style est une jonction d'éléments qui deviendront la signature de cette discipline.

Le film est déjà commencé ? Maurice Lemaître, 1951.

New left Note, Saul Levine, 2000.

Berlin horse, Malcolm Le Grice, 1970.

The Snowman, Phil Solomon1995

[1] *Ibid.*

VIII.4.2 Déconstruction du film, construction des instants

Ces films recollés, recoupés, arrachés, détériorés, fissurés, retravaillés chimiquement et organiquement, n'engendrent plus les mêmes connotations qu'ils soient issus du cinéma classique, de films B, de films pornographiques, de documentaires, ou qu'ils soient issus d'enregistrements courts dotés d'images quotidiennes. Dans ce genre de cinéma où l'art réside entièrement dans la postproduction, le support physique du média vit une nouvelle existence peu subordonnée aux processus de réappropriation structurelle et aux manipulations d'édition et de re-conceptualisation des images. Si, dans un premier temps, le collage consiste à réutiliser des formes existantes sur la surface de l'objet trouvé, et à changer son essence et son existence, dans un second temps, les poétiques émergent de la profondeur, à travers la décomposition de la surface. Au contraire de ce qu'on pourrait imaginer, sa nouvelle existence est due à la libération d'éléments préexistants sur sa surface, qui sont devenus visibles et dominants grâce aux émanations des matières. Le cinéma de Reble est un de ceux où les structures narratives sont déformées ou complètement dématérialisées au profit de textures et de résonances. En fait, on distingue, par les effacements bruts et viscéraux, le support et les images soumis l'un à l'autre, et les sensations que ces dégradations nous renvoient. Pendant la projection, on vit de longues minutes de totale solitude, le regard perdu entre passé instantané et futur intempestif des formes-couleurs. Toutefois, concernant l'appropriation de l'espace cinématographique par la machination de dispositifs multiples, l'ingéniosité de ses performances, en partenariat avec Thomas Köner, contraste avec les résultats inattendus enrichis par la fugacité des couleurs qui nous échappent entre un étincellement et un autre. À ce propos, le cinéaste lui-même libère le résultat de son œuvre de possibles déterminations manœuvrées : « Je pense qu'il n'est pas forcément essentiel de connaître ou de comprendre ce qui va se passer mais plutôt de le deviner ou de le sentir. Je ne veux pas savoir, je ne suis pas un chimiste qui cherche à démontrer, par exemple, que l'eau oxygénée à telle température provoque telle réaction au contact de tel film [...] »[1]. C'est par cette sensibilité, en

[1] REBLE, Jürgen, op. cit. 3/4

dépit d'une exactitude mathématique, que l'art se « fond » en « pur sentiment esthétique » lequel est prôné par Kandinsky et Malevitch, s'opposant clairement à la conception d'art de Tatline[1], celle d'un art naissant d'un processus machiniste et industriel.

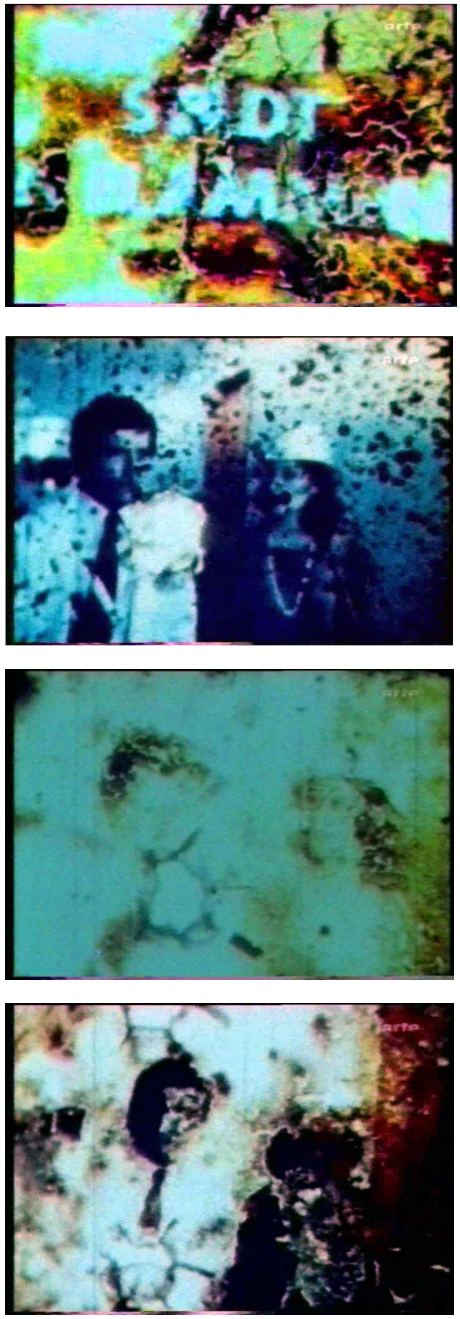
« Création, évolution et destruction » sont les mots qui ont d'emblée motivé les investissements du groupe *Schmelzdahin* auquel Jürgen Reble participa en compagnie de Jochen Müller et de Jochen Lempert jusqu'à la fin de années quatre-vingt. Ce cinéaste et ces partenaires ont beaucoup expérimenté dans le cadre de traitements chimiques et « bactériologiques », pendant et après le développement de la pellicule. L'idée de base était qu'il est « impossible » de fixer la matière filmique et qu'elle évolue dans un flux en perpétuelle mutation[2]. Dans un premier temps, les films résultent d'expérimentations produites sur des pellicules récupérées *(found-footage)* qui sont ensuite soumises à des procédures de dégradation *météorologique* – « acte de purification » livré à la nature – chimique et/ou physique. Les images initiales, après avoir été soumises à ces traitements, sont décomposées, faisant émerger des masses chromatiques et produisant des mosaïques ou des conglomérats bariolés[3]. Par conséquent, lors de la projection, il reste à voir des couleurs résiduelles, lentement consumées par la lumière du projecteur. Le geste même d'«autodestruction» et d'effacement cru de la pellicule constituerait déjà un niveau de performance, par sa métaphore de mutation et de dégradation due aux intempéries climatiques, même quand celles-ci sont accélérées ou provoquées par l'intervention d'un tiers. C'est à cette époque et en collectivité qu'est né le film *Stadt in Flammen* (1984).

---

[1] RUSH, Michael, op. cit.
[2] REBLE Jürgen, et KÖNER, Thomas, *Das Galaktische Zentrun,* Impakt Festival 96, source ; filmalchemist.de/…/Impakt96.html 2 05/04/2010
[3] BEAUVAIS, Yann, *op. cit*. 1999.

Et la couleur s'enflamme

Stadt in Flammen (1984) – (*La ville en flamme*) – est un film de cinq minutes, signé par le groupe *Schmelzdahin*. Ce film, comme la majorité de ses œuvres, est né des expérimentations extrêmes sur une pellicule *Super 8* récupérée, un film de série B enterré dans un coin de jardin depuis longtemps. Jürgen Reble relate que, lorsqu'il l'a retrouvé, ses couches chromatiques étaient entièrement décomposées et la surface attaquée par des « bactéries »[1]. Par la suite, le cinéaste a sélectionné une partie de ce film pour en réaliser des copies – Reble a réussi à en faire quatre, dont aucune ne ressemble à une autre – l'échauffement du aux ampoules au moment de sa reproduction en tireuse a provoqué sa totale liquéfaction[2]. Par conséquent, lors de la projection de la copie, nous assistons non seulement à la décomposition des images mais aussi à la désintégration du support lui-même, provoquant « la dernière fascination de l'écran magique ». La pulsation des couleurs est construite par une interaction tendue entre le rythme mécanique de la projection, le flux aléatoire des photogrammes, et la plasticité des images dévorées et réduites à des couleurs coulantes et intenses. Yann Beauvais renvoie la visualisation de ce film à un exercice de « méditation ». Pour l'auteur, « le film propose une investigation sur des images de paysages inconnus, qui donnent cours à la production d'images mentales. Il met en place des techniques d'exposition, de fluctuations et de permutations de plans afin de les explorer le plus intensément selon les plans ou selon leurs chromatismes, comme le fait à sa manière Stan Brakhage avec le cendrier en verre de *The Text of Light* (1974) »[3].



Stadt in Flammen, Jürgen Reble, 1984.

Des images de ce film, se dégage encore un certain pouvoir narratif, malgré le désir explicite d'un effacement total – ce que

[1] REBLE, Jürgen, *op. cit.* 1995.
[2] *Light Cone*, fiche technique du film.
[3] BEAUVAIS, Yann, « Le support instable » *in* : *op. cit.* p. 3/9.

Reble finira par accomplir dans ses films suivants. Pour cette première phase où Jürgen Reble travaille encore en groupe, l'image semble avoir une importance autre que sa performance en décomposition ou la gestation de la forme. Ces images sont constamment submergées par la dispersion chromatique, où elles gagnent une nouvelle symbologie narrative, cette fois-ci au profit d'« une chromaticité dévorante »[1]. Bien que les couleurs projetées résultent du processus de décomposition des images sur les pellicules, le mouvement des masses de couleurs lors de la projection, offre une impression complètement inverse. Nous assistons à des couleurs autonomes qui dévorent littéralement les images dont elles sont nées, selon un rituel anthropophagique. Ces couleurs, par un mouvement de pulsation, semblent venir de l'extérieur du cadre pour dévorer les images de l'intérieur. Alors que les masses opaques en couleur – noir, bleu-vert, jaune-ocre, rouge pâle – consomment les images par leur apparition et leur disparition au profit de leur émiettement, les flaques de blanc les absorbent presque entièrement. Ces nappes blanches, certainement nées de la corrosion de la pellicule, apparaissent à l'écran comme des éléments vivants avec forme et volume. Par leur mouvement aléatoire et puissant, elles parcourent le cadre, ingurgitant tout ce qui se situe en surface. Les images qui font résistance au complot chromatique reviennent à chaque passage du photogramme, et elles sont à nouveau consommées par un rituel des couleurs qui se renouvelle à chaque répétition. En concomitance avec ces faits visuels, le son très rythmé, tribal, contribue à la sévérité rituelle de la forme.

Le résultat de cette expérience où l'interversion est pratiquement indirecte, puisque la pellicule est retravaillée par les actions « bactériologique », montre bien qu'il est possible de travailler les couleurs sans faire usage d'interférences directes ou chimiques sur les couches du support. Ces actions de dissolution répondent aussi à leur mission première qui est de mettre en jeu l'instabilité et la résistance noétique de tout ce que contient le support, même si ces éléments sont condamnés à une disparition à plus ou moins brève échéance. Les modifications et les désintégrations produites par ces « attaques de bactéries » déclenchent un

[1] BRENEZ, Nicole, *op. cit.* 1995.

processus d'effacement spécifiquement organique du support[1]. Le récit du film, dont la transmutation est un protagoniste, est construit sur son propre effacement. Les couleurs y apparaissent comme éléments purement temporels. Produisent-elles le décrochage qui marque le passage du temps, par une décomposition accélérée pendant qu'elles scandent des images répétitives, leur délivrant un temps d'existence et de mort ? Chaque couleur travaille une imagerie de la dissolution, et montre la prolifération de ce qui est dévoré[2]. Les situations d'extériorisations chromatiques sur ce support sont juste une anticipation d'un futur auquel le support est fatalement condamné, à savoir sa propre disparition. Du film documentaire sur support 8mm, il n'est resté que son potentiel de production de couleurs saturées et ses qualités immersives dont les couches se désolidarisent spontanément, produisant des résonances chromatiques.

Pendant cette projection, l'effacement de la structure interne qui entraîne le rythme dans une cadence, ainsi imprévisible que provocante, nous frappe d'avantage. Si « la destruction appartient de droit au champ des recherches temporelles sur la couleur »[3], il y a certainement, dans la projection de *Stadt in Flammen,* plusieurs temps à saisir. La vitesse avec laquelle les photogrammes sont projetés contraste avec la « lenteur » de la corrosion qui efface les images cadre par cadre. Les yeux observateurs sont soumis à des à-coups ponctuels, avec des *œillères* cacophoniques qui « entravent » la performance d'effacement, pour terminer par des « brûlures » et des craquelures où le blanc finit par prendre toute la place. À cause de l'assemblage et du montage des fragments, les photogrammes projetés ne sont pas continus ; les images n'obéissent pas à un synchronisme particulier, passant brutalement d'un photogramme à un autre. D'un plan à un autre, les couleurs résiduelles battissent un *vide* intermédiaire qui rend possible la navigation des couleurs d'un passage à un autre, créant un ressenti des couleurs atmosphériques qui composent l'unité de l'œuvre. La combinaison de ces effets imprime un rythme tendu mais néanmoins épanoui où chaque partie hétérogène fait partie d'une mosaïque complexe.

---

[1] BEAUVAIS, Yann, 2000, *op. cit.*
[2] REBLE, Jürgen, « Les champs de perception » *in* : Beauvais, Yann et Jean Damien Collin, dir. *Scratch Book 1983-1998*, Light Cone, Paris 1998, p 336.
[3] *Ibid.* p. 172.

Aux confins du doute, dans l'agonie de l'image, jaillit un nouveau sursaut de mystification, d'une fulgurance inouïe, dans une sorte de violence disjonctive. Voilà peut-être la tranchée qui sépare les combats iconoclastes entre les films de Jürgen Reble et de Cécile Fontaine, la purification par le mysticisme de l'effacement. Dans le film de Reble, la matière morte arrache de l'énergie, un élan irrépressible qui impressionne le regard. Ce dernier est pourtant excité entre l'inertie des images qui reviennent en boucle, et l'énergie des couleurs qui reviennent par sursauts. Quand l'image s'éteint, les fantômes des couleurs s'allument, s'alimentant de cadavres dont la putréfaction émet de l'énergie phosphorescente. La phosphorescence submerge également les images immergées dans la mer de *La pêche miraculeuse*. Dans ce film, les images sont colonisées par les créatures aquatiques, des aquarelles, des poissons lumineux, bref des couleurs résiduelles ou des fantômes que Goethe a tellement redoutés[1], fantômes d'une mémoire délayée.

Bien que, dans un discours analytique, l'importance du cinéma qui nous est présenté réside dans le traitement attribué au support et dans les dispositifs cinématographiques, les effets esthétiques qui naissent de ce traitement ne sont guère moins considérables. Ces effets deviennent les principaux éléments de tension qui stimulent le regard et l'enveloppe dans des expériences où le temps – ou les temps – perçu(s) n'obéit (- issent) pas à un seul moteur d'agencement. Dans les images elles-mêmes agit une résistance, qui apparaît par la répétition, même si elle ne leur restitue aucune signification narrative. Les images sont régulièrement resituées au présent. Dans ces séquences répétitives, le plan n'est jamais assez long pour que les images deviennent matières transformées. Pourtant, cet élément appartenant à un langage propre est constamment vaincu par la couleur dans chaque plan. Aussi bien l'image que la couleur produisent des instants renaissants et distincts, offrant aux yeux plus qu'ils ne peuvent en saisir. « Nous ne vivons que peu de chose à chaque instant de ce que l'instant nous propose. Et pourtant tout ce que nous vivons est l'instant lui-même, et l'instant lui-même n'est que ce que

[1] GOETHE, *op. cit*

nous en vivons »[1], a écrit Jean Lescure en se référant à la poétique de Bachelard, pour qui l'instant est un élément primordial poétique avant même d'être un élément temporel.

VIII.4.3 Stadt in Flammen, un condensé de poétique et de dispositif

Les différents éléments de chaque proposition cinématographique, avancés dans les autres œuvres du cinéaste, sont déjà contenus dans *Stadt in Flammen*[2]. Ce film est un condensé des stimulations agencées dans les œuvres de Jürgen Reble : il utilise d'abord la pellicule comme un support « mis au supplice » au profit de la performance, traduisant l'acte d'abandon en transmutation : une matière disparaît pour laisser place à une nouvelle matière. Enfin, il conçoit l'installation à travers l'exhibition de nouvelles textures comme un rituel mouvant, dans lequel le spectateur peut apprécier la transformation de l'image en canevas de couleurs instables. Ces éléments déclenchent des temporalités inhérentes à chaque situation, concoctant une relation étroite entre les mécanismes de dissolution, les virages et les images premières. Il en résulte un travail de performance qui décompose les images de masses (« illusions multicolores ») en débris de couleurs vivantes (« nouvelles réalités »)[3]. Ces processus révèlent également qu'au-delà de la confrontation entre les qualités spécifiques des dégénérescences du support avec les résidus, il existe de subtiles mises en abîmes temporelles, cadencées par des poussières ou des « nouvelles réalités » chromatiques.

Les qualités hypnotisantes de la couleur sont explorées dans les films de Jürgen Reble comme substance de rédemption, plus encore dans ses performances où l'alchimie se produit en direct. Dans ces œuvres, le spectateur fait face à l'évanouissement de mondes engloutis qui convoquent des espaces et des temps révolus[4]. Pendant la projection de cette bobine de film consumé, qui se décompose peu à peu selon une pulsation propre, il ne reste que la danse des fragments chromatiques qui, à leur tour, disparaissent continuellement. Les images

---

[1] LESCURE, Jean, « Introduction à la Poétique de Bachelard », *in* : Bachelard, Gaston, *op. cit.* 1992 p. 116.

[2] Dans son texte « Chimie et alchimie des couleurs » Jürgen Reble narre l'excitation et les prospectives des premières expériences « alchimique » du groupe. REBLE, Jürgen, *op. cit.* 1995.

[3] *Ibid.*

[4] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.* 1998.

récurrentes à chaque photogramme ne sont que des instants-présents comprimés entre le passé inachevé et un futur brisé. Sans restauration des images ni continuité des évolutions chromatiques, la succession des photogrammes récupère toujours des phénomènes éphémères qui, dans les instants présents, ne condensent ni son passé ni son avenir.

VIII.4.4 Poussière d'image et du temps

La projection *Das Goldene Tor* (1992) nous impose désormais une longue période de contemplation. Les cinquante-quatre minutes – durée plutôt rare dans ce genre de cinéma d'intervention dit «abstrait », où le résultat chromatique peut vite se révéler fastidieux – témoignent qu'un moyen ou long métrage de ce genre peut être tout à fait passionnant et impulsif. Le film fait référence à la mythologie païenne et au rituel de passage du solstice d'hiver. Il s'inscrit dans un récit où le processus de rénovation passe par la transition de l'obscurité à la lumière. Les plans sont accompagnés au fur et à mesure par des sous-titres qui situent le spectateur dans des espaces et des temps intermédiaires : « Freiburg, Oktober, 1990 » ou « Darmstadt, Februar, 1991 », l'intention première serait de nous situer dans une linéarité temporelle. Pourtant, ce film est, dans son essence même, fragmenté, constitué d'images récupérées de pellicules différentes : documentaire social, scènes d'insectes et de reptiles, de corps qui se déplacent dans les rues et dans différents endroits. Aucune association n'existerait entre ces séquences sinon à travers le travail esthétique des traitements chimiques qui produit sur ces images des effets de teintures et une abstraction bruyante. Simultanément à l'apparition du quatrième et dernier sous-titre, tout ce travail sur les formes crée un sens unique : « Der Weg zum Licht führt durch die Finsternis »[1] (« Le chemin conduit vers la lumière à travers l'obscurité »).

Le film est en partie le résultat d'une jonction de fragments d'images qui documentent l'habitat humain et animal, en incluant la galaxie. On se demande s'il existe un rapport avec l'intention première du cinéaste de travailler une reproduction d'images de synthèse qui seraient repassées sur la pellicule, puis

[1] REBLE, Jürgen, *op. cit.* (traduction réalisée par nos soins).

traitées avec des bains chimiques[1]. Après un consciencieux labeur de coupage-montage et de traitement chimique, ces fragments composent un moyen- métrage complètement entrepris selon une rénovation mystique, entretenue par la victoire de la lumière face aux ténèbres[2]. En vain nous cherchons des significations narratives à ce qui nous est projeté, ces formes n'appartiennent plus au monde des interprétations, et peut-être même plus au domaine du subjectif. Les événements sont les mouvements spontanés d'une mutation qui n'appartient plus à son passé concret, mais n'est pas encore sa renaissance idéalisée. Ils ne sont que des particules, des bribes de poussières chromatiques et étincelantes en train de créer quelque chose de nouveau. Tout devient de plus en plus vague et indéterminé, la mutation est lente mais intense. L'intention semble être née de l'impulsion de redonner de nouvelles vies à de vieilles images en les transcendant par les étincellements des feux alchimiques qui transforment le vieux en neuf. Le film est offert en sacrifice dans la quête sur la limite de la matière et de la substance des images qui sont présentées aux yeux, eux-mêmes saturés quotidiennement par des images.C'est par la jonction des éléments hétéroclites, images, musique (produite par Thomas Köner) et texte, que le film nous entraîne dans un univers mythologique et sombre dans lequel la métaphore du passage réside exactement entre expérience dispersée et dissoute dans le noir. Au fur et à mesure de la progression de l'expérience, tout devient plus intense et encore plus lourd, lent et imprécis. Dans chaque plan, on observe une accession lente du noir qui dissout les images et les formes lumineuses. À chaque nouveau plan, cette lumière essaye

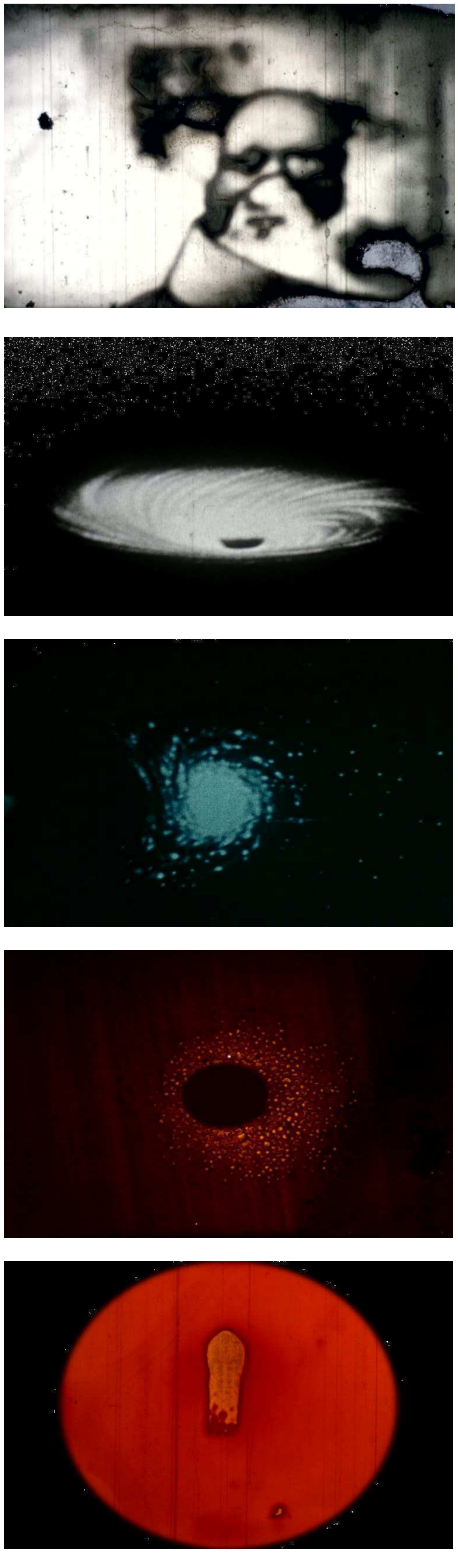
---

1 HAUSHEER, Cecilia, et SETTELE, Christophe, rapport publié dans : *Found Footage Film*, Zyklop Verlag, CH, 1992, Source : http ://www.filmalchemist.de/

2 Dans son texte, Steven Ball qualifie la forme de *Goldene Tor* ainsi : "myopic mythopoeia." *in* : *Spinning Straw Into Gold : Four Works by Jürgen Reble in the New Medium of Film*, 2004.

d'opposer résistance au noir, son scintillement produit à l'encontre du noir un affrontement direct entre lumière et obscurité. À ce moment précis, nous sentons que le noir tient un rôle de libération et de purification, sa matière étant libérée de son statut de signification ou de narrativité. Le rôle du noir n'est que de se laisser envahir par cette surface blanche afin de la mettre en valeur, afin qu'elle soit ressentie dans sa totalité. Cette peur, d'après Olivia Bianchi[1], existerait également dans l'œuvre de Malevitch qui conjurait le *Carré blanc sur fond blanc* en réalisant le *Carré Noir* et en libérant de manière définitive la peinture de son contenu.

Pendant la projection, nous assistons à des séquences d'effets plastiques de lumière et de textures, de fissures, d'étoiles filantes aux couleurs glorieuses qui s'évanouissement dans le fondu noir. Celui-ci ne sera devancé que par une explosion de lumière rouge-jaune-dorée d'où surgira la *porte d'or*. « Le pigment échoué s'affole, brille à l'instant du péril, rechoît dans son obscurité »[2]. Feu rénovateur, galaxie en mouvement, la projection exhibe une profusion de matière granuleuse, celle-ci entraîne le spectateur dans un flux envoûtant, animé par un feu qui, l'emportant sur l'obscurité, partirait de ses yeux. « L'œil contient du feu, c'est évident, car si l'œil est frappé, il en jaillit de l'éclat »[3]. Cette idée qui pourrait sembler fausse pour la science contemporaine, pourrait être interprétée de manière phénoménologique en faveur d'une vision intérieure qui vient de l'esprit, car elle est loin d'être une simple perception rétinienne[4]. Cet esprit – via l'œil – va devancer le noir, non pas dans une bataille mais dans le dépassement des impressions premières concernant le noir.



Das Goldene Tor, Jürgen Reble, 1992.

[1] BIANCHI, Olivia, *op. cit.*
[2] ADRIEN, Muriel, *op. cit.* p. 23.
[3] Passage attribué à Alcméon de Crotone (500 av. JC) cité par Jean-Pierre CHANGEUX, *La lumière au siècle des lumières et aujourd'hui – art et science,* Nancy, Odile Jacob, 2005.
[4] ADRIEN, Muriel, *op. cit.*

Ces scènes faussement tautologiques et fortement éloquentes – puisqu'elles nous montrent bien plus que ce qui est montré sur la toile et nous fait dépasser le cadre de sa blancheur, à la manière de l'occupation noire dans *Das Golden Tor* qui nous convie à sortir du vide – nous poussent donc à nous interroger sur la valeur du rapport d'ambivalence défini dans le cinéma et qui mobilise toute son esthétique. La lumière et son opposé définissent leur forme de façon symptomatique par leur dialectique. Il ne s'agit pas de dire qu'avec l'écran entièrement blanc le cinéma n'a plus rien à dire ou à montrer, mais qu'il le dit désormais autrement. Cette idée n'est pas lointaine des principes des peintures de Malevitch, contrairement de ce que l'on pourrait penser, le noir et le blanc peuvent exprimer beaucoup d'eux-mêmes sans renvoyer à des références extérieures. Autrement dit, ce n'est ni l'acte de décès de la peinture, ni l'effacement du cinéma, ni la factualité qui préfigure la mise en cause de ces deux disciplines. Ce sont leurs contradictions (bien que non revendiquées) dans lesquelles l'art de la peinture et le cinéma ne se confondent que par la rhétorique[1] des couleurs.

[1] Nous faisons ici, une fois de plus, référence à l'œuvre de Jacqueline LICHTENSTEIN, *La couleur éloquente, op. cit.*

CHAPITRE IX

Quand le tout conduit au rien, le degré zéro de la couleur et du temps.

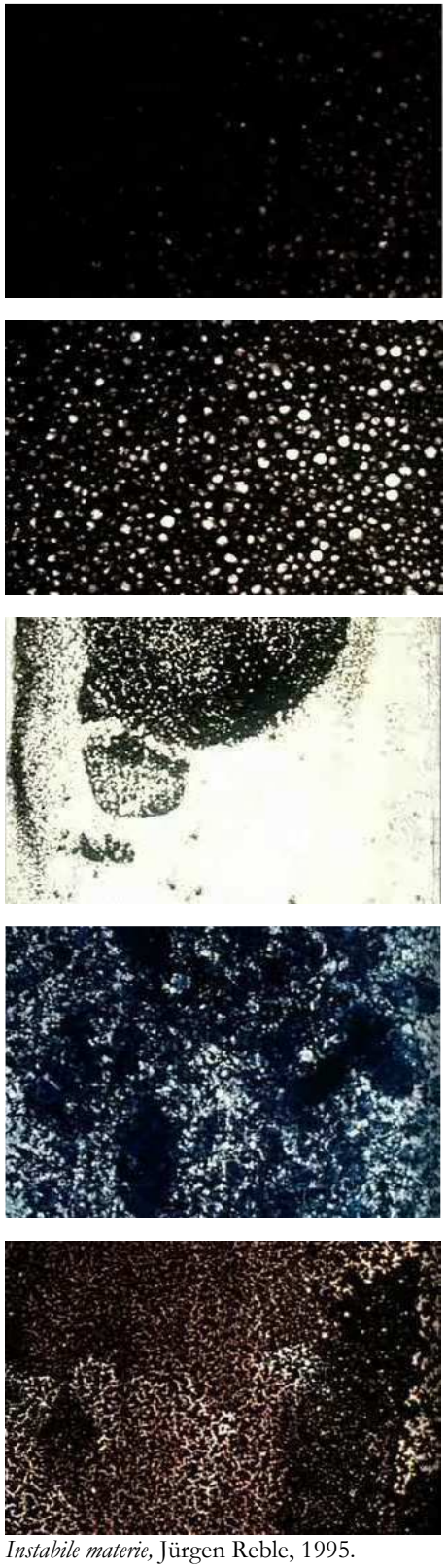
IX. Concernant le regard *détaché*

Il est vrai que, de façon incontournable, nous nous sommes laissé influencer par la pensée bergsonienne sur le détachement de la conscience et du sens, en considérant le regard spectateur simplement guidé par le plaisir de voir. À ce sujet, Bergson écrivait : « Mais, de loin en loin, par un accident heureux, des hommes surgissent, dont les sens ou la conscience sont moins adhérents à la vie. La nature a oublié d'attacher leur faculté de percevoir à leur faculté d'agir. Quand ils regardent une chose, ils la voient pour elle, et non pour eux. Ils ne perçoivent plus simplement en vu d'agir ; ils perçoivent pour percevoir – pour rien, pour le plaisir. Par un certain côté d'eux-mêmes, soit par leur conscience soit par un de leurs sens, ils naissent *détachés »*[1]. Encore pour Bergson, « selon que ce *détachement* est celui de tel ou tel sens, ou de leur conscience, ils sont peintres ou sculpteurs, musiciens ou poètes », néanmoins une seconde chance s'offre à ceux qui ne deviennent pas artistes, la contemplation des œuvres d'art. Cet exercice sollicite également la notion de « regard détaché », action gouvernée par ce même niveau de conscience. « Tout comme chez Platon, l'amour et certaines musiques permettent de réveiller et d'élever l'âme de celui qui ne philosophe pas »[2], bien que la contemplation ne se substitue ni à la philosophie, ni au génie artistique. De ce fait, Bergson croit à l'élargissement de notre perception[3], cet élargissement ne consistant pas seulement au dépassement des sens mais principalement à réapprendre à voir les choses autrement.

---

[1] BERGSON, Henri, « La perception du changement », *in* : *La pensée et le mouvant,* Presses Universitaires de France, XV[ème] édition 2003, p. 152-153.
[2] PANERO, Alain, *Commentaire des essais et conférences de Bergson.* Paris, L'Harmattan, 2003, p. 168.
[3] *Ibid.*

IX.1 Instabile materie & Stan Brakhage, quand le Noir & Blanc ne raconte plus le passé



Instabile materie, Jürgen Reble, 1995.

Il est difficile de définir un espace ou sa forme quand ses intersections, ses côtés, ses sommets, ses inclinaisons et ses courbes sont dilués dans l'obscurité. Dans ces conditions précises – immobiles dans un point quelconque de cet espace, et n'ayant que les yeux comme moyen d'exploration mobile – le spectateur se trouve dans l'infinité d'*Instabile materie* (1995). Pendant la projection du film, le cinéma se raccroche à ces éléments essentiels – ombre, lumière et mouvement. Le noir profond est l'espace, l'écran est dans l'œil, une seule et même chair, de temps à autre percée, trouée par des segments lumineux. Jürgen Reble place le spectateur littéralement au cœur du *container* de développement. La projection de ce film, que nous considérons comme une installation et une performance, complète la performance réalisée en 1987 par le cinéaste[1] – à l'époque encore signée par le groupe *Schmelzdahin* – avec une incomparable beauté. Il a réussi la réunion du spectateur et de la matière à l'intérieur de la cuve de développement. Il réalise ainsi son vœu le plus cher et place le spectateur à l'intérieur des événements auparavant occultés, lui révélant tout le secret de la matière.

Désormais, le regard est complètement subordonné à l'obscurité et se rapproche encore plus des grains blancs perpétuellement prêts à éclater et à éclabousser, qui émergent et s'évanouissent dans la profondeur du noir. Les « protons », annoncés par le générique au début de la projection, sont alors des sels d'argent qui « éclatent » dans l'obscurité du réceptacle (peut-être s'agit-il d'un cylindre ?), à l'intérieur duquel la matière est en mouvement et en transformation. Selon sa nature humaine, le spectateur ne peut s'empêcher d'attribuer un nom à ce qu'il voit.

[1] Voir sa description dans les pages du chapitre antérieur.

Spontanément, ses yeux commencent à identifier des « formes » là où ils ne perçoivent que des poussières de lumière (un peu comme les amateurs d'astrologie voient des images et des messages parmi les étoiles). Les plans sont présentés selon deux rythmes différents : tantôt, au cœur d'une tempête, tantôt, voyageurs perdus dans une galaxie distante. Nous essayons de garder de la distance en clignotant des yeux et en cherchant un repère pour « mieux » saisir les événements tourbillonnants, « qui plaçaient l'œuvre dans quelque chose dépassant le sens classique du beau »[1].

IX.1.1. L'œil à l'intérieur du réceptacle noir.

Quand on est au cœur d'une tempête, tout se passe très vite, les repères sont éphémères et les scènes sont fragmentées. Il vaut mieux être à l'extérieur si l'on veut comprendre l'ampleur d'un tel événement. Dans son texte sur la tempête dans la cinématographie d'Epstein, Philippe Dubois énonce[2], selon un point de vue contemplatif du sublime, que l'on ne peut sublimer la tempête que du dehors. En effet, de l'intérieur, nous sommes littéralement « aveuglés, dévorés, absorbés, engloutis » par la force des événements. L'auteur rapproche les images et les pensées de Léonard de Vinci de celles de Jean Epstein, et au point de vue d'Emmanuel Kant sur le sublime tempétueux. Dans ce contexte, le « bon » point de vue serait celui qui détache le spectateur « du monde des apparences et le transforme en figure, celui proprement esthétique, d'un voir pur, sublimé[3] ». Pour autant, dans *Instabile materie,* cette distance idéale est inexistante, et même si la forme relève de sensations semblables, nous sommes confrontés, ici, à des matières mutantes qui ne se limitent pas aux impressions d'une tempête. Néanmoins cette approche est une grande contribution pour tenter d'expliquer et de sublimer la beauté à laquelle nos yeux sont soumis lors de ces incidents. Toutefois, nous ne croyons pas qu'il soit indispensable de pousser cette idée plus

---

[1] DUBOIS Philippe, « La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dans l'œuvre de Jean Epstein », *in* : Jacques Aumont (dir.), *Jean Epstein – Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, p. 267 – 323, p. 277.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.* p. 300.

loin. Il n'existe pas d'intention d'établir une métaphore entre ce film de Jürgen Reble et la tempête dans un contexte figural. La tempête est évoquée ici comme rappel de la magie que cet événement crée par sa force de destruction et de fragmentation, rendant plausible un renouveau après sa disparition.

Dans cette œuvre de Reble, la *distance refuge*[1] est supprimée au profit de la vue fragmentée. Le regard n'est pas placé selon un angle icarien (de haut, lointain, et vertical), mais de l'intérieur, en-dessous et proche. Dans cet espace-installation, le spectateur n'a pas le choix de rester à distance, il est placé à l'intérieur de l'instabilité, cette position force son point de vue contemplatif et ses impressions évoluent aussi vite que la matière. Il est pris au milieu de cette immensité noire quand l'arrivée inopinée de particules blanches, de temps à autres suivies de masses chromatiques, le kidnappe dans une tempête de neige, débouchant elle-même sur une pluie de lumière incandescente, puis des éclairs sur une mer noire et agitée, avant de déboucher dans une galaxie dont l'unique repère de profondeur est l'intensité d'un *flash* lumineux.

[1] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* 1998, en référence à Emmanuel Kant, *La Critique de la faculté de juger* (1791), Vrin, 1974.

IX.2. Poudroiement de l'effacement, le confit entre Lumière et Ombre

Durant soixante-quinze minutes de projection, *Instabile materie* n'offre pas une seule seconde de plan fixe, les yeux sont pris dans un tourbillon cyclique où aucune arrivée ni aucune disparition d'éclat lumineux ne se ressemble. Les fragments blancs éparpillés dans le noir sont en mouvement constant. Le montage soude ces matières hétérogènes, et accule le point de vue du spectateur vers différents emplacements, à travers le glissement des fondus enchaînés qui participent à ce tourbillon[1]. Ces fragments évoluent dans l'espace, à la fois en élargissant la surface de l'écran vers l'extérieur du cadre, et en insinuant par l'intensité des éclats de lumière une profondeur non mesurable. Ces actions confèrent simultanément de la profondeur au noir et du relief au blanc, sans ignorer qu'elles offrent également au regard des repères temporels contraignants, entre existence et effacement des chromatismes précaires. Nous ressentons que la lumière mène une bataille acharnée contre le noir, cherchant à le pénétrer et à le rendre transparent. Au long de la projection, des tâches de couleurs aqueuses, semblables à des aurores boréales, surgissent par intermittence avec la lumière. Mais elles ne restent jamais assez longtemps pour que le regard puisse s'y poser et y associer des valeurs. Ce sont les apparitions de ces flocons en déséquilibre entre lumière et matière qui entraînent le spectateur dans un flux de contrastes, envoûtants et complètement subjectifs. Le blanc poussiéreux redessine et dissémine des paysages sur l'écran, des surfaces incertaines, et des instants éphémères qui fragmentent la durée assurée par la densité du noir. Toutefois, ce manteau noir ne joue pas ici un rôle passif et inerte, il ne se laisse pas fracturer facilement. Au contraire, il est également en constant mouvement. Même si nous ne parvenons pas à le définir de façon exacte, ce noir agit en absorbant et en crachant les matières chromatiques lumineuses ; il participe, à son tour, à la naissance et à la mort de chacune de ces particules. Cendre, phœnix et cendre, ce qui correspondrait bien au poème bachelardien, *poétique du phœnix*[2], qui nous

[1] PAÏNI, Dominique, *L'attrait de l'ombre,* Crisnée, Yellow Now, 2007.
[2] BACHELARD, Gaston, *Fragment d'une poétique du feu*, Presses Universitaire de France, 1998.

engage dans la métamorphose de la non-pureté qu'est l'*intention de l'instant*. Ce qui est peut-être le propre des couleurs produites par le confit entre lumière et ombre.

Instabile materie, Jürgen Reble, 1995.

L'œil du temps, *occhio che scruta. O in estasi*[1].

Ces actions chromatiques dévoilent au spectateur une genèse non vue du cinéma. Celle-ci l'entraîne dans un univers régi par l'apparition et la disparition de la matière, qui se transforme et le fait voyager à l'intérieur de cette mutation, le plaçant dans le mouvement des choses : se placer dans les choses, être dans la conscience du temps[2], où la lumière-couleur et le regard sont interdépendants. Ces couleurs, en constante évolution, sont des flots lumineux instables qui ne répètent jamais ni les mêmes formes, ni les mêmes densités ; par ces instants instables et inédits, le regard cherche à faire travailler la conscience temporelle. Cependant, nous pouvons paraphraser ici un passage de Philippe Dubois, quand il écrit au sujet de la conscience du temps, quand l'œil se place à l'intérieur des tempêtes d'Epstein : « il faut bien voir que celle-ci n'est pas seulement un *effet visuel* »[3]. L'auteur poursuit son texte en expliquant qu'elle est surtout un « *effet de matière »,* « de sa matière même (il s'agit moins de voir que d'éprouver les variations, du dedans de la matière-temps du film, comme une expérience dans et par le temps même). Le propre du cinéma, c'est que le temps y est une expérience, et non une représentation. »[4].

[1] En référence au texte d'A. Fornuto et F. Farano concernant le cinéma de Jürgen Reble.
FORNUTO, Aurora et FARANO, Marco*, Locomotiva Cosmica – Lo Spettacolo della fine del mondo e la fine del mondo dello spettacolo*, Torino, 1994.
[2] DUBOIS Philippe, *op. cit.* 1998.
[3] *Ibid.* p. 321.
[4] *Ibid.*

Se placer dans les événements permet enfin d'accéder à la *conscience du temps* perçue par l'œil abstrait, sensible et intelligible : le « *sur-l'œil* ». Se référant aux images d'Epstein, Philippe Dubois écrit qu'« un œil non humain, c'est l'œil de la matière même »[1]. La perception de cet œil, selon l'auteur, n'est plus celle de l'œil humain, mais celle de la matière-temps entant que regard intérieur. Pourtant, ces observations sont attribuées aux objets comme sujets basés sur un travail figural avec des variations de vitesse, où le visible cède place au visuel. Alors que la conception d'*Instabile materie* ne suit pas le même style, la projection place « l'œil sensible » au contact direct de la matière, où il n'y a pas d'image ou de montage à assimiler. Néanmoins, cette *installation* déplace quand même l'œil du visible vers le visuel. Dans ce contexte, la matière est ressentie pour ce qu'elle est et pour ce qu'elle aurait pu être. Nous croyons pourtant que ce contact direct, avec ce qui serait la matière brute du cinéma, ne gomme pas pour autant ses qualités abstraites. Cette œuvre de Jürgen Reble, malgré son total éloignement du cinéma-image, n'est pas complètement distante de cinéma-photographique. L'œil n'est placé ni dans l'assistance, ni dans la caméra. Il est mélangé à la matière brute des sels d'argent, qui sont transformés dans l'obscurité photographique et mis en mouvement par la machination cinématographique. Considérant cet événement, nous nous demandons si Deleuze[2] ignorait que cet « œil de l'esprit », « doué de perspective temporelle », pouvait également permettre à l'« œil matériel de la matière », d'accéder à l'intérieur du « négatif du temps ». Ou s'il voulait dire, qu'une fois cet œil placé dans la matière, il n'est guère soumis au temps et il dépasse les idéaux sur le temps. Nonobstant, ce n'est pas par l'opération caméra-montage qu'*Instabile materie* peut s'approcher du cinéma de Vertov ou d'Epstein, mais, selon la définition de Deleuze, par l'objectivité du « voir sans frontières ni distances » : « à cet égard donc, tous les procédés seront permis, ce ne sont plus des trucages »[3]. Poursuivant sur cette idée, le concept de « sur-œil temporel », employé par Philippe Dubois, nous est cher : l'auteur le développe à partir de la pensée bergsonienne, pour le proposer tel un instrument diégétique du temps dans

---

[1] *Ibid.*
[2] DELEUZE, Gilles, « Image perception », *in* : G. DELEUZE, *L'image – mouvement. Cinéma 1*, *op. cit.*
[3] *Ibid.* p. 117-118. Dans cette citation Deleuze reprend un passage qu'il attribue à Vertov ; nous vous renvoyons à ses références : « Vertov, *Articles, Journaux, projets,* 10 – 18, p. 126 – 127 ».

le temps. Celui-ci « est à la fois *l'œil de l'esprit*, doué de perspective temporelle, et c'est *l'œil de la matière*, l'œil dans la matière […] »[1].

Cette *performance-installation* remet en question la relation du spectateur avec ce qui lui est projeté. En effet, ceci ne correspond plus aux critères de projection des images en cours de fragmentation ou de disparition, mais exclusivement aux grains de la matière eux-mêmes. Il ne s'agit plus de faire face à une projection en tant que telle, mais de se sentir parmi les fragments et leurs mouvements. Il ne s'agit plus exactement d'une esthétique « deconstructioniste»[2] où l'œuvre se crée par la décomposition du figural ou du signifiant, mais d'une démarche « décompositioniste », où la décomposition construit le sujet plus qu'elle n'est construite pour lui. Bien qu'il y ait, dans ces œuvres, un pourcentage d'attendus du cinéaste lors de son intervention, le spectateur contemple des structures rythmiques, le plus souvent incisives, démesurées et spontanées. On pourrait qualifier les images en cours de formation et de disparition dans l'alchimie de « zones temporaires de sensibilité filmique ». Elles rendent impossible la conservation et l'accumulation de quoi que ce soit de matériel[3]. Le film acquiert ainsi une esthétique impure d'un perpétuel devenir, qui parvient à exprimer la beauté inexacte et de riches expressivités par lesquelles le monde s'est constitué. La position de l'œil déstabilise le spectateur, qui doit retrouver sa position *idéale* afin de mieux appréhender l'œuvre. L'approche devient temporelle, selon une autre notion du temps que celui du *récit*, compte-tenu de la notion instable d'espace et les impressions variables de vitesse.

---

[1] DUBOIS Philippe, *op.cit.* 1998, p. 323

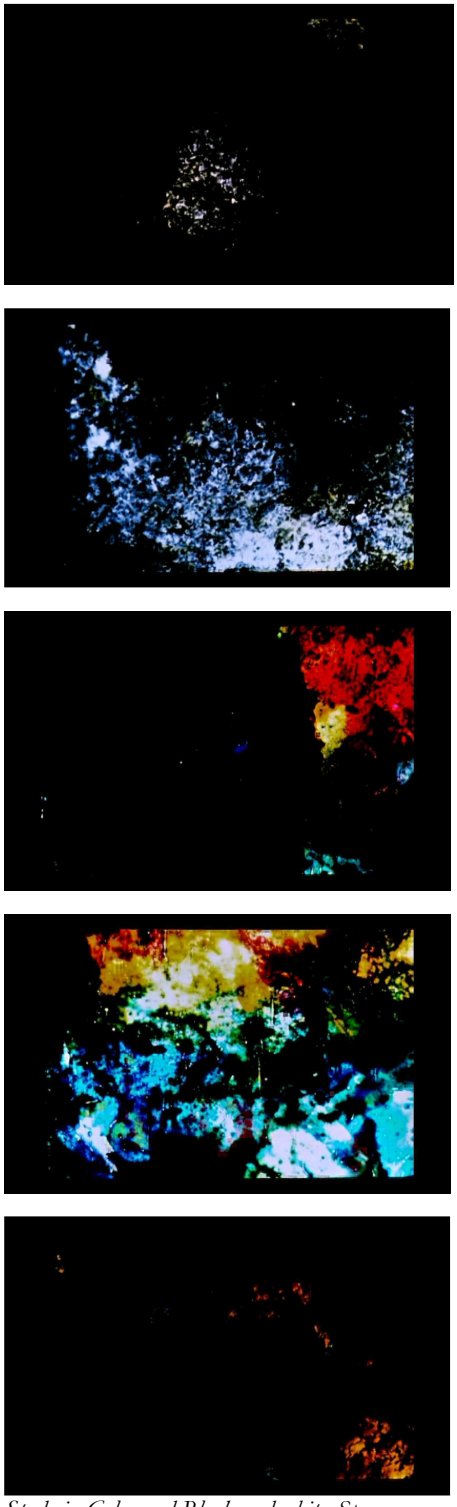
[2] Nous empruntons ici l'expression de Marie-Françoise Grange, quand l'auteur écrit sur la difficulté, voire l'impossibilité, du voir face à l'effacement du figural et du signifiant : GRANGE, Marie-Françoise, « Autoportrait et cinéma », *in* : Pierre TAMINIAUX et Claude MURCIA, (dir.), *Cinéma art (s) plastique(s)*, Paris L'Harmattan, 224, p.151 – 169.

[3] REBLE, Jürgen, *op. cit.* p. 155.

IX.2.1. L'opposant de la matière granuleuse.

L'abstraction qui se dessine en général dans les œuvres de Jürgen Reble, existe dans les œuvres d'autres cinéastes expérimentaux de sa génération. Ces travaux se rapprochent, notamment, des travaux de la seconde moitié du siècle dernier, qui cherchent à dissoudre le scénario, et à rompre avec les limites et les lignes directrices esthétiques. Dans ce domaine, les exemples ne sont jamais suffisants, car aussi bien les techniques que les esthétiques adoptées sont nombreuses et inclassables. Les œuvres de Maurice Lemaître, de Paul Charitz et d'Oskar Fischinger exposent cet intérêt pour la transformation, de la matière même du cinéma, par des manipulations s'effectuant sur différents supports, pendant les phases de développement et de tirage. Stan Brakhage pratique « infatigablement », depuis la fin des années 50[1], ce désir d'exploiter le support, en produisant des effets visuels qui dépassent les barrières et les règles techniques, en intensifiant la subjectivité. Certains de ses films témoignent de la transformation que subit la matière cinématographique depuis un demi-siècle d'expérimentation, tout en modifiant le rapport avec le support physique qu'est le ruban. Ce dernier, qu'il soit directement projeté, ou qu'il soit le négatif, est assez souvent détourné ou soumis à des défigurations. Dans la filmographie de ce cinéaste, l'élément principal de deux de ses œuvres est le noir. Néanmoins, la grisaille et les poudroiements de lumière composent avec cette couleur deux relations distinctes.

Study in Color and Black and white (1993), et *Black Ice* (1994) constituent deux expériences très distantes de la production de couleur et de texture de lumière *comme force lumineuse* en réponse à



Study in Color and Black and white, Stan Brakhage, 1993.

.

[1] «Stan Brakhage», *in* : Canadian *Journal of Film Studies n° 14,* , Queen's University, Department of Film Studies, 160 Stuart Street, Kingston, ON, K7L 3N6, Canada, Spring 2005.

une masse dense. Dans ces deux films de Stan Brakhage, chacune des deux minutes et demie de projection exhibe deux thèses antagonistes sur l'action du noir. Mais, aussi bien dans un film que dans l'autre, nous pouvons comprendre que, pour qu'il y ait ce noir intense, il a fallu qu'un corps dense s'oppose à la source lumineuse. Cette opposition présuppose un choc entre une lumière et un corps opposant, produisant une dynamique entre clair et obscur, selon l'intensité des éclats éphémères[1].

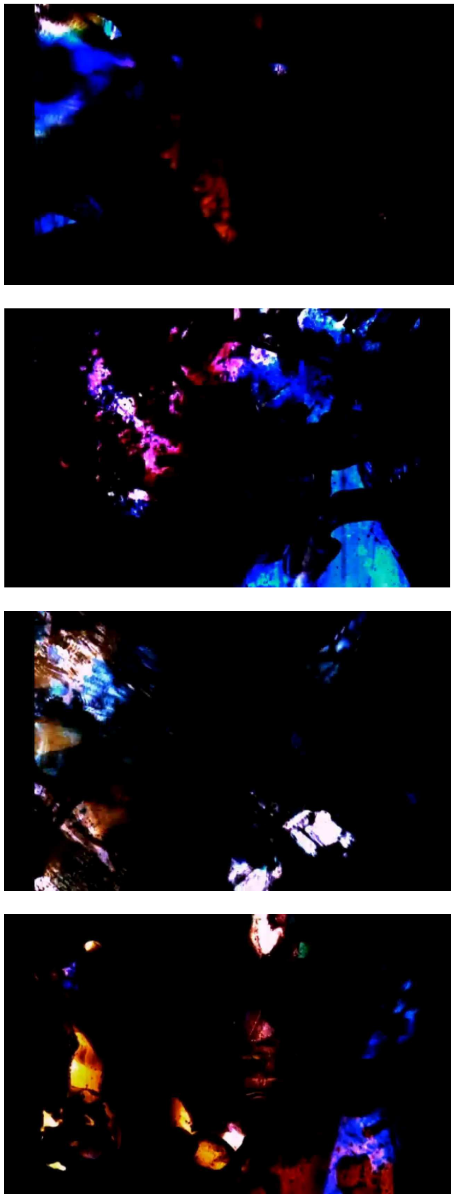
Dans *Study in Color and Black and White,* ce sont d'abord les éclats blancs, essaimant des étoiles, qui fragmentent le noir. Par de petites bribes de lumières très éphémères, elles se présentent en unique opposition à un noir dense et infranchissable. Ce dernier semble indifférent aux événements et se laissera peu à peu se dissoudre par des éclats plus brefs et plus grands, qui, à leur tour, laisseront transparaître des nuances de couleurs. Dans *Black Ice*, nous avons l'impression que le noir est en mouvement, et qu'il essaie par tous les moyens d'étouffer ou d'aspirer les apparitions insistantes des éclats de couleurs. Si, dans le premier film, le noir est en décomposition, dans le second, il est en constante rénovation. Dans ce second film, le noir se déplace des bords vers le centre, arrachant avec lui toutes les autres couleurs qui persistent avec frénésie. Le bleu, le lilas, les interstices de blanc et de vert sont centrifugés et absorbés par cette masse dense et omnipotente.

Black Ice, film peint avant d'avoir été tiré, s'approche esthétiquement de W*ater for Maya* (2000), mais contrairement à ce dernier, dans *Black Ice*, le noir supplée le blanc, et le combat de couleurs est plus tendu. Le bleu est moins présent mais tout aussi intense. Il n'est ici qu'un des débris chromatiques avalé par la profondeur du noir. À la fin, ce noir l'emporte sur les couleurs et prend totalement possession du cadre et de la salle de projection. Dans *Black I*ce, le rouge et le doré sont présents, laissant de la place au mauve et à quelques touches rosâtres.

[1] PAÏNI, Dominique, *op. cit.*

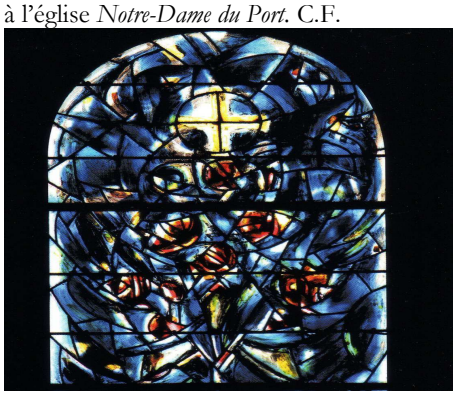
Des phénomènes de couleurs *inexistantes* sont tout aussi inévitables : les touches de jaune et de vert ressortent dans les intervalles. Ce film, réalisé par Brakhage seulement deux ans après *Chartres series* (1992), montre une continuité dans la recherche du cinéaste sur les effets chromatico-lumineux du vitrail médiéval[1]. Il ne serait donc pas étonnant de retrouver dans le vitrail *Arbre de vie,* signé par J. Mauret à l'église *Notre-Dame du Port* à Clermont-Ferrand (Auvergne), une forte ressemblance esthétique, puisque les deux artistes, par des moyens à peine détournés, ont apporté au regard de leurs contemporains la splendeur et l'expérience de la lumière sans ignorer la force de la matière. « Dans *Black Ice* comme devant les vitraux du VIII[ème], je suis face à une lumière (*lumen*) qui traverse une couche matérielle dotée de qualités esthétiques (*color, spelendor*), lesquelles la transmutent en lumière spirituelle (*Lux*) – quels que soient, au reste, le sens et la portée qu'on veut bien conférer à cette opération très sensorielle. »[2].

Trente ans plus tôt, encore dans sa première phase d'expérimentation, Brakhage réalisa *Fire of Waters* (1965), un film à l'atmosphère obscure. Des clignotements de lumière émergent et disparaissent selon un ordre et une durée très variables. Dans les deux dernières minutes, un éclair bouleverse le noir en un sépia lui aussi dense. Cette lumière révèle au spectateur des toits de maison et des arbres, oppressés par la pénombre de la rue et le ciel peuplé de nuages de plomb. Les éclairs deviennent ponctuels, jusqu'à ce que le noir reprenne le monopole de l'écran, et nous perdons une fois de plus le repère du temps et de la limite entre salle et cadre. Le temps total d'apparition des images ne dépasse pas vingt secondes : l'important, ici, n'est pas de montrer l'image mais de montrer le



Ci-dessus *: Black Ice*, Stan Brakhage, 1994.

Ci-dessous : *Arbre de vie,* signé par J. Mauret à l'église *Notre-Dame du Port.* C.F.



[1] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.*
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010, p.36.

temps. Le cinéaste suit la recette simple qui dit que *la manière la plus naturelle d'accélérer le temps dans un plan unique est de faire changer la lumière, en jouant du pouvoir du cinéma de la modeler à sa guise*[1]. Dans cette citation de Jacques Aumont, nous avons volontairement inversé le sujet et la subordonnée, parce que l'inverse est aussi réciproque. Au cinéma, la lumière est au temps ce que le temps est à la lumière. Mais pour que ces deux éléments vitaux du cinéma subsistent, ils ont besoin de la matière opaque pour que le *Lumen* devienne *Lux*.

En abordant ce sujet, nous voudrions faire un point sur le noir comme matière présente et non absente, quand il s'agit de la projection d'une matière en partie translucide ou un support photo-cinématographique. De même, les éclats de lumière blanche ne sont pas simplement le résultat de l'absence d'opacité sur ces mêmes supports. Nous n'envisageons pas pour autant de retracer l'histoire culturelle et les principes techniques qui ont construit la réputation ambivalente entre le noir et le blanc, même s'il en est question dans quelques passages. Dans certaines œuvres cinématographiques ayant dominé la pensée occidentale, la lumière est symbole de beauté et de vérité, l'obscurité synonyme de répugnance[2]. Mais parfois – ici, la salle noire se substitue à la *caverne* – l'homme ne pourrait accéder à la beauté et à la magie de la connaissance cinématographique qu'en se tournant vers l'ombre de la *caverne*. Il est alors patent que les ombres ont engendré de belles rêveries et des découvertes telles que les œuvres du cinéma « abstrait » qui abandonne toute référence au réalisme.

Fire of Waters, Stan Brakhage, 1965.

[1] *Ibid* : « La manière la plus naturelle de faire changer la lumière dans un plan unique est d'accélérer le temps, en jouant du pouvoir du cinéma de modeler à sa guise », p. 63.
[2] HERSANT, Yves, « La couleur de l'ombre », *in* : PIGEAUD, Jackie (Dir). *La couleur Les couleurs*, Presse universitaire de Rennes, 2007.

IX.2.2. Voir à travers le noir

Dans *Instabile materie* de Jürgen Reble, il s'agit de surmonter le noir et de voir à travers lui. L'expérience maintient ainsi résolument l'intérêt : faire de ce filtre opaque du support un espace élargi où la projection des éclats de lumières blanches, ou de mélange d'autres couleurs, puisse devancer le noir, qui n'est guère limité au cadre de l'écran, mais fondu au noir de la salle de projection. Au sujet de ce film, « Bachelard aurait pu dire ce qu'il disait sur la rêverie chez l'adorateur des ombres que fut Mallarmé : l'ombre installe une *dialectique dynamique »*[1]. Pour qu'il y ait ombre, il faut qu'il y ait interception des rayons d'une source lumineuse, un choc contre un corps opaque qui fait obstacle à la lumière projetée, laissant passer quelques traces éphémères pour valoriser encore plus son intensité. Dans son texte sur le principe chromatique de l'ombre, Yves Hersant[2] nous rappelle qu'elle n'est noire que dans les « cas extrêmes ». C'est en offrant une opposition extrême à la lumière que le noir existe dans *Instabile materie,* et c'est cette notion qui s'élargit également à *Study in Color and Black and White* et *Black Ice* de Stan Brakhage.

Plus qu'une lassante dialectique, nous nous intéressons d'emblée à ce que Jacques Aumont observe en tant qu'études quantitatives : « quantité d'espace, quantité de temps, nombre d'apparitions concédées aux phénomènes lumineux et chromatiques »[3]. Dans *Study in Color and Black White* et *Instabile materie*, le monolithe noir est, dans un premier temps, fracassé par le blanc. « Le blanc est ce qui s'inscrit sur le noir pour le nier, renvoyant toujours au pouvoir qu'a la lumière de percer l'obscurité »[4]. Dans une succession d'apparitions aléatoires, ces points blancs, au début petits et dispersés, redessinent l'espace en une surface variable, en concomitance avec un temps tout aussi fragmenté, et remontent par les intervalles entre une disparition et une nouvelle apparition. D'un point de vue *léonardien,* l'ombre donne du relief à la lumière[5]. Toutefois, dans ces deux films, l'imprévu surgit par les éclats de lumière qui viennent donner de la profondeur et du relief au noir. Dans un second temps, ces grains de lumière minuscules vont agir de façon

---

[1] Cette formule est de PAÏNI, Dominique, *op. cit*, p. 30.
[2] HERSANT, Yves*, op. cit.* p. 169- 177.
[3] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005, p. 100.
[4] *Ibid.*
[5] DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, traduction commentée par André Chastel, Ed. Calmann-Levy, 2003.

plus intense, dans un intervalle de temps chaque fois plus court, s'agglomérant entre eux et dessinant des trous de plus en plus grands, jusqu'à floconner, décomposer, et dévorer le fond. Nous ne savons plus si les grains décomposent le fond, ou si le fond se recompose.

L'œil pris dans le tourbillon noir. Une approche du temps, de la forme, du rythme.

« Faire éprouver intellectuellement des effets visuels » a été précisément une des grandes préoccupations de Stan Brakhage[1]. Dans sa dernière période, le cinéaste a pu, à travers son style d'investigation visant la plasticité du cinéma, produire des particules qui interrogent autant le cosmos que l'atome, selon des harmonies plus ou moins distinctes, en fonction de l'abstraction chromatique. La majorité de ses films est muette, il ne leur fallait rien de plus, car la musique y est visuellement explicite. Pourtant, le champ musical n'a pas été complètement ignoré par Brakhage, certaines de ses œuvres faisant appel à cette existence musicale à partir d'expériences de la perception. L'idée de tisser une approche entre certains de ses films et ceux de Jürgen Reble nous est venue naturellement, ces œuvres partageant des dimensions expressives distinctes manifestées, de manière singulière, par le cinéma d'expérimentation de leur époque. Il est évident que des cinéastes tels qu'Oskar Fischinger, Paul Sharits, Léopold Survage, James Whitney, ou même Len Lye mériteraient d'avoir une plus grande place dans notre travail. Tous ces cinéastes utilisent les musiques comme instrument de connaissance, l'expérience du film devient alors la quête qui nous transportera vers d'autres rivages. Son rythme et son mouvement permettent d'interpréter les éclats chromatiques comme des pulsations, des variations sonores, transcrites en lumières. Ces fluctuations inconscientes génèrent des formes déraisonnables. Mais dans les films de Stan Brakhage et de Jürgen Reble cités ici, la couleur, ou les couleurs, n'a (n'ont) aucune valeur de représentation musicale, tandis qu'elle(s)

[1] BRAKHAGE, Stan, « Mon Œil », trad. Pierre Camus, *in* : Miles MC KANE et Nicole BRENEZ, *op. cit.* 1995, 127 – 129.

confère(nt) simultanément et systématiquement une autonomie par rapport à la forme et au rythme de ce que Léopold Survage appelle *Rythme coloré*[1].

Le plus intéressant pour notre travail est que les trois œuvres, exhibent, d'une façon très puissante, le conflit du visible entre clair et obscur, faisant jouer les sensations et les expectatives relatives au noir, au blanc et aux autres couleurs. Dans *Black Ice*, une partie de ce noir, ainsi que la lumière bleue prédominante et les éclats de tons variés, représentent des valeurs temporelles. Pendant les deux minutes trente de la projection, le noir forme une nébuleuse autour des couleurs versatiles. Ce mouvement circulaire du noir produit une sorte de libération du schéma linéaire de temps, bloquant les yeux du spectateur dans une activité à la fois contemplative et affligeante. Devant une telle expérience, le fond est trop instable pour être précisé. Tantôt, des tâches bleues en émergent, des icebergs, trop monstrueux pour être fracassés par le noir ; tantôt, le noir en provient, pour avaler ces bleus translucides qui semblent être éclairés de l'intérieur. Ces derniers, glaçons fugitifs dans une mer noire et agitée, résistent à l'acharnement. La pensée, les sentiments et l'imagination se voient restitués par la machination qui les avait emprisonnés[2]. L'œil est soumis alors à un temps oblique dans une dynamique la plus basique, néanmoins la plus figurale du cinéma. En même temps que les fragments modifient les limites spatio-temporelles, ils redonnent une courbe infinie au mouvement, et meuvent l'image (de l'événement lumineux) dans l'espace.

Le noir est l'élément majeur dans ces trois films, en termes de surface et en temps d'apparition. Pourtant, il ne parvient pas à dominer les autres effets chromatiques. À travers ses comportements antinomiques, le noir se pose en obstacle sur ces derniers. Dans *Study in Color and Black an White* et *Instabile materie,* le noir semble passif, se dissolvant par les bords, son unique résistance s'initiant par sa densité. Dans *Black Ice*, le noir combat l'émergence des éclats colorés. Impassible ou tenace, ses perceptions ne sont suggérées que par des lignes – de

[1] SURVAGE, Léopold, « Le Rythme coloré » *in* : Miles MC KANE et Nicole BRENEZ, *op. cit.* 1995, 127 – 129.
[2] FORNUTO, Aurora et FARANO, *op. cit.*

collision, de fusion, de fissure, de dissolution – qui restent, de toutes façons, très subjectives. Toutefois, l'intéressant est le résultat produit par ces variations de lumière blanche ou colorée en concurrence avec le noir – classé par Jacques Aumont comme « qualitative variable au gré des variations quantitatives »[1] – qui suffit pour réveiller le mouvement de la magie, et des sentiments esthétiques complexes qui prêtent sens à la forme et au rythme de l'œuvre.

IX. 3. La Genèse de l'effacement.

Jürgen Reble, introduisant son film *Instabile materie,* explique que « ce film comprend huit parties, désignées d'après le modèle contemporain des particules élémentaires (neutron, photon, graviton, pion, électron, nucléon, méson et baryon). Le contenu du film est avant tout constitué des formes résultantes de l'apposition directe sur l'émulsion de cristaux de chlorure de sodium et de matériaux colorés »[2]. La composition des effets et sa décomposition en particules a été réalisée au moyen d'une tireuse optique, ce qui lui confère un résultat fragmentaire rythmé, bouleversant la structure de cristaux, enrichie par les teintures. Ce mouvement conduit le regard à une expérience quasi tactile. À ces images envoûtantes, viennent s'ajouter le timbre des gongs et des pierres, retraité électroniquement par Thomas Köner. Son intervention sonore résonne, plus que complémentaire, en osmose avec ce travail d'exploration du film pour expression visuelle[3], utilisant, comme dans le film, des matériaux de base.

Il s'agit d'un déplacement de la représentation, la figure s'efface au profit des éléments qui la constituent, et des particules qui la rendent possible. Au moment où cette figuration s'évanouit dans la matière, cette dernière construit de nouveaux conglomérats, des mosaïques cristallines, des éclats granuleux[4]. Des traînées de poussières viennent maquiller, plus que hanter, les images initialement enregistrées. On ne sait plus se positionner avant ou après le cinéma, avant ou

---

[1] AUMONT, Jacques, op. cit. 2005, p.101.
[2] REBLE, Jürgen, « Les champs de perception » *in* : Beauvais, Yann et Jean Damien Collin, dir. *Scratch Book 1983-1998*, Light Cone, Paris 1998.
[3] *Ibid.*
[4] PAÏNI, Dominique, *op. cit.*

après sa création[1]. S'agit-il d'un cinéma qui travaille les constituants en rendant visibles, en l'accélérant, ce qui dévore les émulsions au fil du temps ? Ou s'agit-il d'une esthétique post-cinématographique, qui se repaît des ultimes sursauts d'un support face au numérique, qui le submerge de son intense prolifération[2] ? L'œuvre cinématographique de Jürgen Reble se caractérise par sa dimension cosmique. Parmi les cinéastes contemporains, il explore avec ténacité ce champ du cinéma dans lequel les méditations, sur ce qui reste de la recherche spirituelle, sont fortement ancrées. Son travail entretient de fortes relations avec la lumière opératrice cinématographique : « la lumière est une matière brute, immédiate, minimale de notre perception du monde, mais le cinéma se contente rarement de la reproduire en tant que telle, et préfère toujours s'en servir comme d'un opérateur – de signification, d'émotion, d'étrangeté voir d'*estrangement* »[3] .

Pour l'écriture de *L'attrait de l'ombre* (2007), afin d'éloigner tout doute et même de rassembler les différents degrés chromatiques résultants de l'interposition à la lumière au cinéma, Dominique Païni choisit de nommer *ombre* ce groupe complexe de nuances plus au moins opaques. L'auteur produit une réflexion admirable sur l'importance que cet élément représente dans l'image cinématographique, à la fois organisateur visuel, accent sur image, image elle-même, ou encore élément déclencheur des sensations. Cependant, bien que nous nous inspirions de ces considérations, notre regard sur le noir n'est pas tout à fait ce qu'il appelle ombre. Nous restons sur un principe simple que la photographie ne parvient pas à démentir. La photographie est en effet toujours prise – comme l'indique bien le mot – mais l'ombre est ce qui tire, irrésistiblement, une figuration photographique au-delà de la prise, un souvenir inconvenable de ce qui n'a pas pu être révélé, de ce qui a pu s'échapper de l'ébauche ou de l'esquisse de la lumière[4]. Il s'agit là d'une mise en doute discrète du désormais légendaire « ça a été » barthésien[5]. Dans les œuvres en question, le noir ne raconte pas ce passé-là, il y est présent. Il dépend, comme les autres couleurs, de la lumière pour exister en tant

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005.
[2] BEAUVAIS, Yann, *op. cit.* 2000.
[3] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010, p. 69.
[4] FLUSSER, Vilém, *op. cit*
[5] PAÏNI, Dominique, *op. cit*

que couleur dans les salles de projection. Grâce aux intervalles de passages lumineux, le noir n'est pas une absence mais une présence autant que l'effet chromatique participant à l'œuvre. Dans ce contexte, il devient difficile, voire incontournable, de parler de la lumière sans considérer l'ombre. Mais cette première ne gagne pas toujours son rapport de force face au noir, elle y conditionne juste sa propre existence face à l'ombre. Dominique Païni considère que l'ombre est « ce qui tire toute figuration vers le figurable »[1], soumettant la figuration à un avenir encore inconnu, qui pourrait être identifié comme « le figural ». L'ombre serait encore plus fortement un rappel de l'inachèvement, la suggestion d'une infinité qui menacerait toute figure en en prolongeant ainsi le devenir. Il nous peine d'imaginer l'ombre comme revanche de l'esquisse ou de l'ébauche impossible dans la photo-cinématographie, comme revanche d'un *non finito* rétrospectif, pour ainsi dire. Car bien qu'elle soit ce qui restaure le processus, simultané et contradictoire, dans le résultat, dans la résistance au devenir, elle est l'abstraction et l'obstruction qui inquiète et aide à établir le lien entre lumière et matière[2]. Cet enjeu ferme ainsi la boucle lumière-ombre, qui commence, non pas de la pellicule, mais dès sa condition de sensibilisation, avec l'ombre pour élément visible, parfois unique. Il renvoie à la réalité du film comme objet, à l'existence comme opacité, et à l'effacement en tant que lumière. Dans un second processus, celui de la projection, le rouleau de pellicule révèle devant la lumière les traces de son immatérialité.

---

1 *Ibid.*
2 AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010.

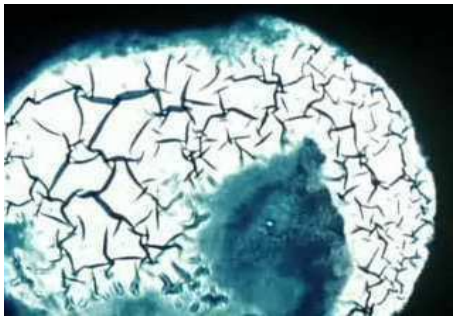
IX.3.1. De l'effacement, naît un cinéma du grain et du sublime

Le grain élément esthétique existe grâce au travail d'atomisation qui présuppose la matière comme base de tout le film. Celle-ci est la troisième piste possible sur laquelle nous pourrions élargir la discussion précédente à propos des fragments de lumière sur l'ombre. Inversons les relations de force et pensons au noir, à son tour, comme fragment né, ou esthétique du fragment qui enrobe la vision.

C'est par exemple le cas de l'atomisation générale du monde en matière granuleuse, produite dans une intensité marquante dans le film *American Falls* (2008) de Phil Solomon. Ce film a été produit par l'exploitation de la tireuse optique et la dégradation du matériau. Une copie sert d'original à une nouvelle copie, geste successivement répété, jusqu'à ce que les images sur la pellicule cessent de se référer aux figures originelles. Le résultat est une pluie de particules argentées, ondulant sous un vent invisible, se mouvant avec finesse et virtuosité. Cette matière granuleuse s'avère être parfois la performance du visuel, inscrite dans la matière, dans la texture, mais aussi dans la relation intellectuelle avec l'abstrait et l'informe[1]. L'œuvre est littéralement née du poudroiement de ce qui était, avant, l'image. « C'est par cette pulvérisation des formes et de matière, par ce filtre perceptif et cette granularité du visuel (plus que du visible), que le règne des catégories devient possible ; les poussières d'air et d'eau se confondent, le liquide et le gazeux se fondent, le ciel et la mer s'interpénètrent, le végétal déchiqueté et éparpillé s'en mêle, etc. »[2]. C'est de cette pulvérisation de particules de noir que le visible cède sa place à un paysage inexistant en tant que figure mais

Cidessus : *American Falls* , Phil Solomon 2008.

Cidessous : *Instabile materie,* Jürgen Reble, 1995.



[1] DUBOIS Philippe, *op.cit.* 1998.
[2] DUBOIS Philippe, *op.cit.* 1998, p. 290.

fascinant en tant que présence. À propos de la fascination produite par les événements qui nous dépassent – la sublimation pouvant se produire par le dépassement de la peur – Philippe Dubois[1],dans un contexte sur la figure de la tempête, écrit : « est sublime tout ce qui nous dépasse : l'immensité indéterminée de l'objet (il n'y a de sublime que dans l'ordre de l'infini), son obscurité ténébreuse et insaisissable (le sublime échappe au connaissable), sa puissance dangereuse (la puissance sublime apporte avec elle les idées de destruction et de mort), etc. »[2] . Le sublime par l'infinité de grains, est le lien entre les deux poétiques antagoniques de l'effacement : celle d'*Instabile materie*, comme négatif, et celle d'*American Falls.* Alors que dans le premier film, les grains de lumière assurent l'omniprésence du noir, dans le second, les grains noirs confirment son absence. Cette relation du noir et du blanc est, outre sa légende émotionnelle, une leçon de mise en scène de deux couleurs premières du cinéma, où l'effacement de l'une conditionne l'existence de l'autre.

IX.3.2. Des particules Hybrides composent le temps et le rythme

Dans cette dynamique d'« écran »[3], *Instabile materie* présente plus que ce duel périlleux du grain, et s'ouvre également aux couleurs primaires, introduites en tâches lumineuses. Le noir et blanc et les autres couleurs produites par le photogramme forment *écran* à la lumière. Ce paradoxe chromatique dans le cinéma *expérimental* est une tentative volontaire d'exprimer temps, rythme et mouvement dans une composition abstraite. Les taches de couleurs qui éclatent dans le noir et qui font obstinément *écran* au blanc, réinventent la surface et l'infini. Elles agencent du mouvement, allouant de la substance au visible. Le jaune-or et le rouge, par exemple, qui fissurent la masse noire et qui, pour quelques secondes, la transforment en une substance liquide et dispersée. Ou encore des étincelles lumineuses ou des particules colorées qui confèrent un aspect poudreux au plan. Ce sont ces particules mêmes qui assurent la durée, ou qui la découpent en

---

[1] *Ibid.* p. 278.
[2] *Ibid*, p. 278.
[3] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005.

instants instables[1]. Dans ce film, ce confit de couleurs exerce le pouvoir important du visible à absorber le temps. Elles sont ici, à la fois, le temps et les corps qui habitent l'espace filmique. Transparent et opaque, l'échange continu du sombre et du clair engendre une sensation d'écoulement du temps aussi dynamique que ressemblante dans *Study in Color and Black and White.* Alors qu'à l'origine, il s'agissait d'une pellicule peinte à la main, c'est-à-dire d'une addition chromatique voulue pour *couvrir* une matrice transparente, à la projection, les interstices lumineux font continuellement opposition. « On ne peut pas voir le photogramme en même temps que sa projection »[2] , dans ce contexte, nous devons surmonter ce premier paradoxe, car, dos à la lumière, le résultat visible consiste en des traits et des points de couleurs qui cherchent à vaincre l'opacité du noir.

Les deux films cités ci-dessus sont des démonstrations franches, presque brutales du rapport accoutumé à la résistance lumino-chromatique face à l'*écran* noir. Leur caractère expérimental tient surtout à la vitesse, et aux effets dynamiques et variables qu'elle engendre[3]. Mais l'expérimental dans ces deux œuvres réside principalement dans leur poétique consacrée à l'effacement, à la disparition de la matière absolue. La fragmentation, le poudroiement, l'invasion affirment la chose la moins attendue de la matière chromatique : la dénaturalisation d'une matière par une autre. Schématiquement, on pourrait dire que le cinéma de Jürgen Reble se situe à la croisée de ces pratiques. Il partage en effet avec Brakhage cette aspiration à une élévation de l'âme à travers la poursuite d'une recherche cinématographique absolue[4]. Leurs cinémas sont présentés au public dans une forme qui s'apparente plus à une invitation à la médiation, en recourant à des boucles, à partir desquelles des singularités pourront être isolées, au fur et à mesure des répétitions. Leur démarche est singulière. Une première approche pourrait nous faire croire que leur pratique ne diffère pas des autres cinéastes expérimentaux de la même génération. Sans ignorer que de nombreux cinéastes explorent des processus similaires de traitement d'image, ils ne le pratiquent pas avec les mêmes visées. Selon notre jugement, et celui de bien

---

1 DUBOIS, Philippe, *op. cit.* 1998.
2 AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005, p. 105.
3 *Ibid.*
4 BEAUVAIS, Yann, *op. cit.*

d'autres personnes, leurs œuvres citées ici sont véritablement spécifiques, pour ne pas dire uniques.

Chez Brakhage, la démarche se situe dans la continuité de l'esthétique *marginale,* assignant à la création artistique la production d'un art total, qui peut élever l'œil et l'âme[1] : « j'affirme, à la suite de toutes les expériences, être capable de transformer les formes lumineuses qui se trouvent dans la pièce plongée dans la pénombre, en des images de nuances d'arcs-en-ciel, sans utilisation de quelconque *paraphernalia* d'origine scientifique :[…] mon œil supprimera le ton de tous les autres, pour percevoir seulement cette lumière, cette nuance que j'ai voulu privilégier […]»[2] . Cet esprit créateur constitue le principe de sa vision et de son cinéma. Selon ses déclarations, il cherche à ne jamais être entravé par quelque réalité que ce soit, qui puisse nuire à sa « sensation pure »[3]. Pour ce cinéaste, chaque film est un moyen d'accéder à la médiation, à travers des motifs complexes de points, et des rythmes, dont les pulsations, les rotations et les combinaisons sont rigoureusement planifiées selon les stases et les flux.

IX.4 La possibilité d'un rapprochement avec Tarkovski ?

Dans cette relation d'infini et de morcèlement, *Black Ice,* de Stan Brakhage, exerce force et sublimation. Dans ce film, toutes les particules de couleurs se noient dans le noir. Le bleu, en tant qu'opposition, n'exerce qu'une force, mais intensément : il fond ce grand *lamento*[4], tout en ne cessant lui-même de se fondre dans l'obscurité, dans le terne, dans l'absolu. Le noir, à son tour, ne s'arrête jamais de tout absorber, de tout emporter avec lui, jusqu'au plan final. Des *flashs* de particules de couleurs rentrent dans le plan en diagonal, leur excitation coupant et montant un même plan continu en différents intervalles chromatiques. Le noir n'est pas diminué par les actions de ces couleurs fuyantes, il maintient la continuation de l'idée et du mouvement entre leur apparition et leur disparition.

---

[1] BRAKHAGE, Stan, « Mon Œil », trad. Pierre Camus, *in* : Miles MC KANE et Nicole BRENEZ, (dir.), *Poétique de la couleur. Anthologie,* Auditorium du Louvre/ Institut de l'image, 1995, 127-129.
[2] *Ibid.* p. 129.
[3] BRAKHAGE, Stan, *op. cit.*
[4] AUMONT, Jacques, « Des couleurs à la couleur», *in* : Jacques Aumont. (dir.) *op. cit.* 1995.

C'est le noir également qui ferme et ouvre chaque impression de plan. Pour y parvenir dans une apparente immobilité, il rompt totalement avec sa passivité. Il joue en utilisant les couleurs et le bleu par leurs contours, des effets émoussés, nébuleux qui créent un flou dense autour des fragments. Parfois, ce bleu résiste et épouse des formes vaporeuses telles que la fumée, des nuages, et de l'eau.

La référence à l'eau est un élément récurrent du cinéma de Brakhage. Dans sa recherche sur les similitudes formelles et thématiques entre les œuvres de Stan Brakhage et d'Andreï Tarkovski, Jerry White note que l'eau n'est pas l'unique élément esthétique qui rapproche ces deux cinéastes. Son hypothèse est fondée sur le principe que leurs ressemblances vont bien au-delà des représentations que les critiques leur ont attribuées. Selon l'auteur, ces deux cinéastes sont chacun guide, « représentant spirituel», de leur essence et de leurs particularités culturelles. L'auteur attribue aux deux réalisateurs la qualité « de surréalistes qui réinventent le langage cinématographique, de shamans nationaux à tendances religieuses et solipsistes »[1]. Bien que son texte soit orienté vers une construction analogique basée sur des comparatifs parallèles de leurs parcours personnels et de leurs œuvres, Jerry White observe dans leurs travaux certaines particularités formelles et thématiques. Selon ce dernier aspect, son texte devient intéressant pour nous.

D'un point de vue exclusivement esthétique, il existe incontestablement une distance remarquable entre les choix esthétiques de Stan Brakhage et ceux d'Andreï Tarkovski. Elle est principalement marquée par la relative importance que chacun attribue à la narrativité visuelle, principalement si nous nous concentrons sur les dernières œuvres de Brakhage. Il n'y a plus dans ses œuvres une recherche véritable de la narration, mais plutôt une recherche de la sensation. Le verbe est absent de ses poétiques. Sa narrativité visuelle ramène toujours à l'intellectualisation des choses. Il dépasse la difficulté d'intégrer une telle démarche d'expression par l'abstraction. C'est peut-être parce que la parole est un outil assez dense, et qui pourrait compromettre la légèreté de ses couleurs et textures, et surtout qu'elle ne manque pas. Néanmoins, leurs œuvres se rapprochent par

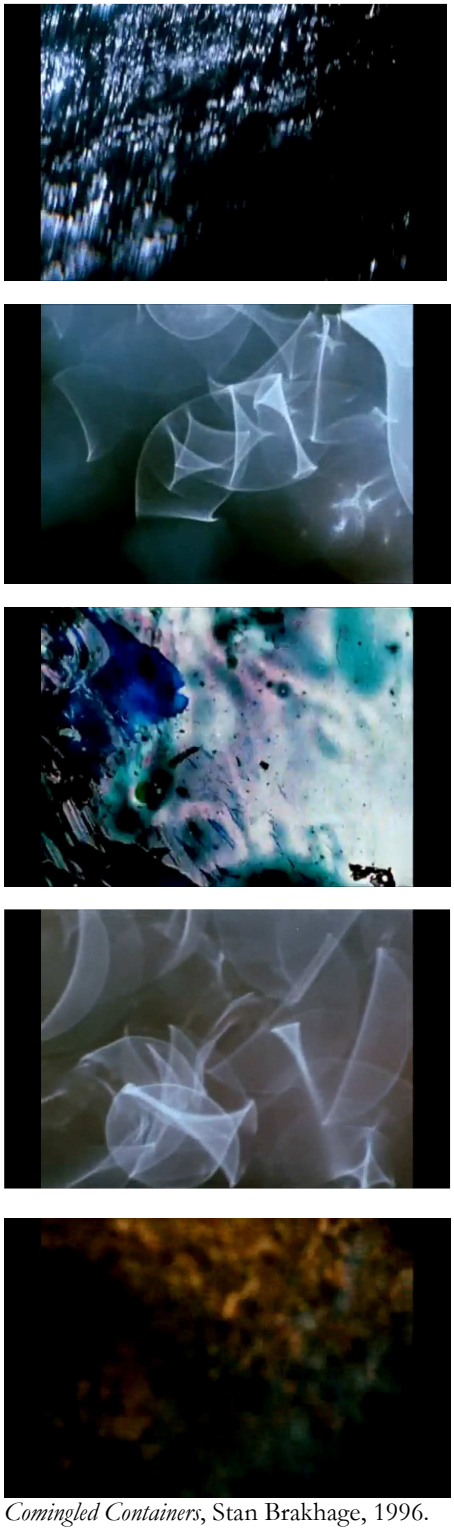
[1] WHITE, Jerry, "Brakhage's Tarkovsky and Tarkovsky's Brakhage : collectivity, subjectivity, and the dream of cinema", *in* : *Canadian Journal of Film Studies*, Queen's University, Department of Film Studies, 160 Stuart Street, Kingston, ON, K7L 3N6, Canada, Volume : XIV, Spring 2005, p. 69 – 83, p. 69 (traduction réalisée par nos soins).

l'importance attribuée à l'émotion, et par les propriétés esthétiques considérées comme des gestes formels profondément intellectualisés. Rien n'est accidentel dans leurs films : chaque couleur, chaque rayon de lumière semble être profondément ressenti et désiré dans un souci de rythme[1]. Par ce point, les films abstraits de Brakhage, en même temps qu'ils se rapprochent de ceux de Tarkovski, s'éloignent paradoxalement de ceux de Reble ou encore de Cécile Fontaine, qui se livrent à une expérimentation décomplexée des procédés pour obtenir des résultats purement esthétiques.

En regardant en arrière, *Nostalghia* et *Comingled Containers* (1996-97)*,* ont été soumis à bien plus qu'un traitement spécifique de durée et de répétition entre les plans. Ils subissent aussi une rupture avec les textes explicatifs et une concentration forte de la narrativité visuelle. Leurs projections touchent le spectateur de l'intérieur, comme une prière, une pensée persistante. Dans ces deux cas, le cinéma s'adresse directement à l'esprit, et non à la conscience. Les considérations sur l'exil, sur la perte, sur les carences, sont agencées dans des univers où le noir et blanc enchaîne avec des gammes de couleurs saturées. La dimension semi abstraite de Tarkovski et la totale abstraction de Brakhage n'ont pas conduit à des résultats esthétiques semblables, mais parallèles. Ils s'alignent grâce à des éléments rythmiques, par la connexion, et l'usage des couleurs et du noir et blanc. Les deux cinéastes les utilisent pour créer et monter des morceaux, à valeur temporelle inégale, organisés par la force organique des coloris à l'intérieur des plans.

[1] Stan Brakhage a publié plusieurs textes à ce sujet, dont certains se trouvent cités dans notre bibliographie (voir la bibliographie). Néanmoins, c'est dans son texte « A moving picture giving and taking book », paru en 1966, où ses intentions de produire une régence rythmo-temporelle, à travers l'usage des couleurs, sont les plus passionnantes. *in* : *Manuel pour apprendre et donner les films,* version française traduite de l'Anglais par Christian Lebrat, *op. cit.*

L'articulation des plans et l'intensité temporelle dans leurs films ne sont pas livrées au hasard. Elles sont régies par une articulation organique qui vient de l'intérieur et qui lie tout le film. Les enchaînements de couleurs, l'interférence ou la présence d'une couleur, viennent y participer, à la fois matière et élément corporel de transition. Les plans fluent dans une continuité, où les accélérations et les décélérations semblent être endogènes – le tout s'organise dans le changement du rythme intérieur, aboutissant à de fins raccords chromatiques, qui, malgré leur finesse, ne perdent rien en intensité. Dans certains plans de leurs œuvres, il n'est pas rare de retrouver l'utilisation de la dominante dramatique de la couleur, qui produit un effet de *métissage* entre les plans. Cette couleur crée une atmosphère esthétique particulière, dans laquelle s'articulent l'action et la temporalité, constituant un tracé rythmique dans le conflit de durée et d'instant. Nous pourrions évoquer l'exemple, du côté de Brakhage, de *Comingled Containers*, après avoir parlé des images de Tarkovski. Dans *Comingled Containers* (1996), l'eau incarne elle-même la matière cinématographique. À travers les stades de sa matière chromatique, elle atteindra la matière même du cinéma : le temps[1]. Ce film stimule l'œil du spectateur à travers une succession de plans, à la fois ralentis par la profondeur du bleu, et à la fois accélérés par le courant de l'eau. Ce dernier se reposera enfin dans un éclairage doux et prismatique, irradié par un ballet de méduses, de bulles de fumée. Le montage de ce film fait opposition à *Study in Color and Black and White,* dans lequel nos yeux clignent aux éclats colorés. Ceux-ci n'éclairent pas la surface mais viennent de l'intérieur, et révèlent un arc-en-ciel dans le noir dense. Le temps des éclats est trop court pour se concentrer dessus, pour savoir où les couleurs naissent et comment elles sont organisées. Pour



Comingled Containers, Stan Brakhage, 1996.

[1] DUBOIS, Philippe, *op. cit.* 1998.

autant, le noir est percé par le blanc, le bleu, le vert, le rouge, le jaune, l'orangé, et les déclinaisons de violet et de rose construisent des volutes rythmées et temporelles.

Poursuivant son texte sur les deux cinéastes, Jerry White raconte une anecdote, assez connue, rapportée par Brakhage lui-même dans quelques-unes de ses publications[1], à propos de sa rencontre avec Tarkovski à l'occasion du *Telluride Film Festival* en 1983. Dans ce festival, où Tarkovski fut l'invité d'honneur, Brakhage, relégué au rôle de cicérone, déclara publiquement son admiration pour le cinéaste russe. À cette occasion, Tarkovski et son équipe furent invités à assister à la projection de quelques films de Brakhage dans une chambre aménagée à cette fin. Ce dernier vécu la dure épreuve d'un Tarkovski se retirant avant la fin de la projection, alléguant un « mal aux yeux ». Mais Brakhage avait compris, dans les commentaires prononcés avant sa sortie, que le réalisateur russe n'avait guère apprécié son travail. Nous ne pouvons pas affirmer que la faute puisse être attribuée au papier-peint au motif floral, sur lequel les images ont été précairement projetées, mais plutôt à l'existence, à cette époque, chez ces deux hommes, de perceptions distinctes des mêmes images. Si lors de cette première approche, la réaction de Tarkovski est compréhensible[2], nous ne saurons jamais ce que le cinéaste russe aurait pu écrire sur les films abstraits, aux couleurs tranchantes, produites dans les années 1990, par le cinéaste étasunien de Kansas City, mais vraisemblablement, sa réaction n'aurait pas été la même. Tarkovski, qui admirait les images de Bergman, aurait-il apprécié les poèmes chromatiques et abstraits de Brakhage ?

---

[1] L'un d'entre eux est encore disponible sur le site de Université de Calgary :
http ://people.ucalgary.ca/~tstronds/nostalghia.com/TheTopics/Brakhage_and_Tarkovsky.html
Consulté en février 2008.

[2] Bien qu'Andreï Tarkovski raconte le *Telluride Film Festival* en 1983 dans son journal intime, nous n'y avons pas retrouvé d'informations qui confirment cette hypothèse.

« En dehors de Bergman, je ne vois que des films expérimentaux… »[1]. Qu'a voulu nous faire comprendre Jacques Aumont, en plaçant cette remarque, juste après avoir écrit sur le cinéma performance de Jürgen Reble, dont la matérialité de l'image est dévorée par la lumière ? Pour en finir avec cette série, nous entendons cette expression au premier degré. J. Aumont l'a exprimé dans un autre contexte – que nous avons déjà cité – et si nous nous répétons, c'est qu'il est toujours bon de nous rappeler qu'un film est, en soi, une expérimentation.

Mothlight, Stan Brakhage, 1963.

IX.4.1 La transparence, poétique d'un cinéma expérimental

Quand nous avons décidé, dans notre plan de rédaction, d'écrire sur le noir et blanc en tant que particules opposées, qui composent une œuvre fragmentée entre deux univers distincts (ombre et lumière), il nous est venu d'emblée à l'esprit les scènes du cinéma expressionniste allemand, notamment des passages de *Nosferatu* (1922) de F.W. Murnau, et de *Metropolis* (1927) de Fritz Lang. Bien que ces œuvres soient ancrées dans l'histoire du cinéma dit *classique* et de ses structures, nous n'arrivons pas à nous défaire des principaux raisonnements empiriques qui nous entraînent vers l'expérimental. Dans ces films, la transparence du blanc et la profondeur du noir sont bien plus proches du cinéma expérimental et d'abstraction que dans quelques autres références de « réel ». « Le cinéma ne montre pas de la réalité », le monde qu'il montre, doté peut-être d'un visage, à travers un filtre, est parfois une vision encore plus fantastique que le réel et la peinture. De même que ce cinéma n'est pas exclusivement un art phénoménologique, il n'est pas exclu qu'il ait une âme[2]. L'expressionnisme, et le cinéma de Stan Brakhage et de Jürgen Reble exhibent des blancheurs éclatantes,

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010, p. 72.
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005.

des lumières vaporeuses, et des transparences qui opèrent des formes profondément filmiques[1].

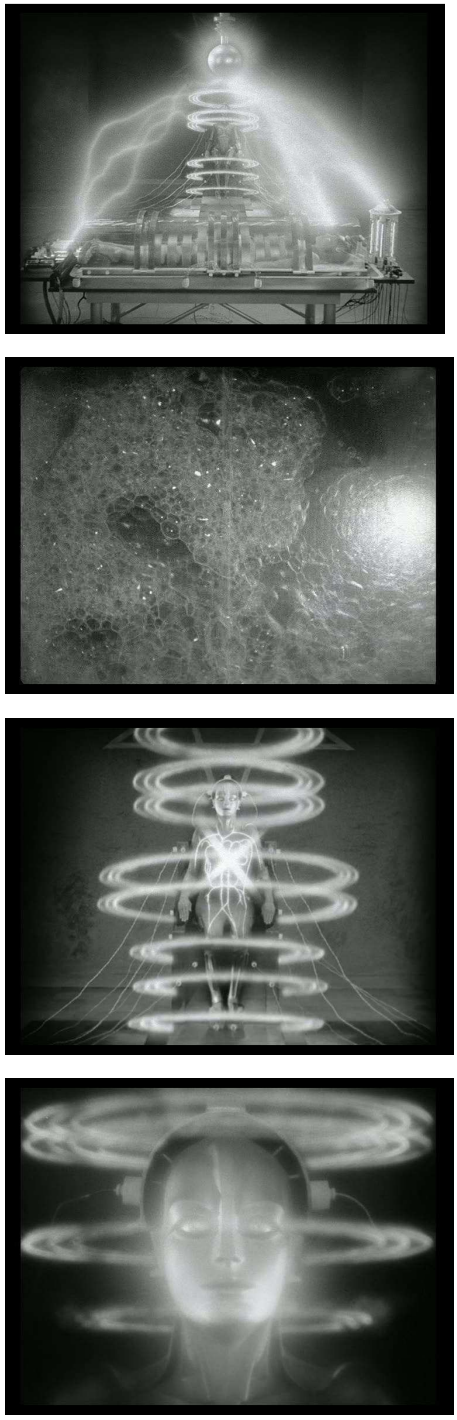
La clarté et la transparence de *Mothlight* (1963) de Stan Brakhage, qui sont également très présentes dans *Metropolis* de Fritz Lang, bâtissent sur l'image mouvante de nombreux avatars, qu'ils soient nature de la matière, ou la nature humaine. Les poétiques de ces images ne sont pas si distantes, les actions du clair et de l'obscur, dans les deux œuvres, poussent le regard du spectateur à une sorte d'abstraction générale, qui se définit par le désir d'intensifier la subjectivité. *Mothlight* exorcise la volonté expressionniste de transcender le réalisme, des scénarios éculés, des définitions ou de l'imagination des sensations provoquées par la lumière et l'ombre. Ces films de Stan Brakhage nous permettent de vivre l'expérience d'un travail sur la pellicule, en utilisant sa plasticité : utiliser la pellicule comme matériau de création. Le génie du cinéma est la capacité de « voir l'extraordinaire dans l'ordinaire ». Cette formule, reprise de Jean-Luc Godard, est le commentaire juste que l'on pourrait attribuer à *Mothlight.*

Ce film, qui n'est qu'une série d'insectes et de végétaux directement collés entre deux rubans transparents de 16 mm, fait surgir, lorsque la lumière le traverse, le fantastique – aussi subtil soit-il – de la matière. Sa projection sur écran n'émet jamais de blanc ou de noir pur, mais elle est toujours accompagnée d'une transparence remarquable. Ces bribes de silhouettes fantomatiques ne naissent pas de l'impression photographique, mais des expressions directement plaquées sur le support. Ce qui est projeté n'est pas l'ombre d'objets fixés par un processus indirect, photographique, mais l'ombre des objets directement mis sur le ruban filmique. Cette lumière limpide qui vient de quelque part, et qui produit une fiction de la matière de l'image[2], transmutant ces éléments solides en ombres diaphanes, est aussi un des éléments fantastiques de ce film. Cette même qualité de lumière est aussi présente dans le film *Metroplois* de Fritz Lang, et elle y acquiert une transcendance aussi singulière.

---

[1] YOUNG, P. et DUNCAN, P. *op. cit.*
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.*

Dans le film de Fritz Lang cité ci-dessus, deux des scènes attirent particulièrement notre attention. La première se passe dans le laboratoire où l'esprit de *Maria* est transféré de son corps vers celui du robot, qui incarnera l'extrapolation sensuelle et manipulatrice de son prédécesseur. L'autre scène est celle de la grande réception, où cet androïde, plus humain que les humains, présentera devant des centaines de regards alléchés une « danse érotique », les hypnotisant, ou les aliénant par le désir. Dans ces scènes, Fritz Lang a su composer avec la lumière dans sa double présentation de la magie. Dans le laboratoire, il s'agit d'un vrai scénario de science fiction : un scientifique acharné à dominer les secrets du souffle de la vie, et à le transférer du corps humain à celui de la machine.



Metropolis, Fritz Lang, 1922.

À cette occasion, le temps est arrivé pour lui, de mettre en œuvre son obsession. Le corps d'une jeune femme (*Maria)*, allongé dans une cage transparente dans un coin de la pièce, et un autre corps, métallique (encore sans visage), assis au fond du plan, devant le corps de la jeune femme. Après une brève hésitation, l'expérience du transfert commence et la lumière bat son plein. Des tubes lumineux sont allumés, un pour chaque type d'éclat, et la répétition de l'acte d'allumer les lumières[1] construit une poétique cacophonique et complète. Un plan large montre le corps de la jeune femme, qu'efface progressivement la lumière. Les rayons lumineux, qui scannent son corps, alternent avec un autre plan qui montre des lumières circulaires autour du corps métallique, où le souffle de la vie semble avoir été transféré. Cette lumière s'intensifie, découpant les images par *flashs* successifs. Incandescente, elle connecte les deux espaces et incite les spectateurs à comprendre ce qui se passe entre les deux corps. Soudain, le corps de la machine s'éclaire et devient transparent, une lumière ponctuelle et éclatante scintille à l'endroit

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010« Allumer la lumière » – expression merveilleusement redondante, qui ne dit rien d'autre que « la lumière est (la lumière) » p. 7.

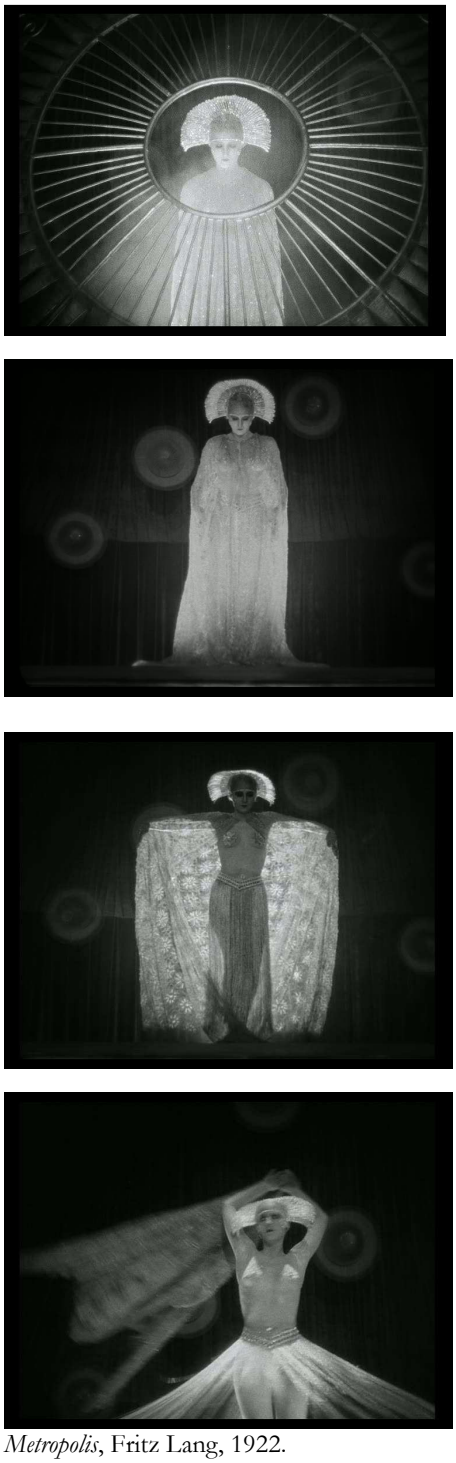
du cœur. Une autre lumière lui confère doucement un visage, et elle devient désormais un être, un androïde. Dans ce passage, le blanc de la lumière représente le *lumen* et le *lux* à la fois, mais la lumière joue également un rôle ambigu : elle fait référence à un monde, où règne la mauvaise lumière, et ce nouvel androïde est la représentation matérielle dans laquelle se croisent ces deux mondes. Nous verrons plus tard la réminiscence de ce manichéisme, dans un plan composé de segments, où la lumière est montrée sous la forme d'une boule de fumée lumineuse, qui exhale et inonde l'espace, symbologie de la séduction apportée jusqu'aux invités.

Loin des possibles attributions symboliques, dans *Mothlight,* aussi bien que dans *Metropolis*, les matières sont révélées crûment par la lumière. De même que cette dernière s'attaque aux sels d'argent, elle s'acharne également contre la matière organique et la chair humaine. Il s'agit bien de deux cas distincts où, dans l'un, la matière est déposée matériellement sur la pellicule, et dans l'autre, la matière de la lumière est sensée faire partie de la composition photographique enregistrée sur la pellicule – c'est toujours la lumière qui se charge du support, devenant l'image elle-même. La lumière nourrit la pellicule, et lui confère une âme en soufflant la vie aux objets inanimés[1]. Cette lumière n'est plus ni un moyen de projection ni de figuration, mais une lumière représentative de ses pouvoirs les plus redoutables, car elle ne crée ni ombre ni silhouette, mais les rend transparents. Cette transparence confère une espèce d'« élan » aux objets, leur perception n'a de sens que selon une vision subjective. La lumière vaporeuse, en tant que matière translucide dans les images de Fritz Lang, est aussi irréelle que parfaitement matérielle.

Mothlight, Stan Brakhage, 1963.

[1] *Ibid.*

L'enjeu de la lumière, existant dans les deux scènes de *Metropolis* citées ici, est de produire une douce dissolution de la figure humaine et des idées rigides qui empêcheraient le transfert des âmes. Cette lumière rend translucide le visage et le corps de cette *Maria*, imposture qui est devenue encore plus pâle que son modèle. Quand ce personnage est élevé sur la scène, habillé d'une robe aussi transparente, tout le décor de cette apparition monumentale devient également translucide et de plus en plus granuleux. L'énergie, dans laquelle la scène et le personnage de *Maria* sont dissous, correspond à la supercherie du fantastique, qui hypnotise simultanément les autres personnages et les spectateurs. Cette puissance de la lumière réalise un véritable blanchiment, à travers lequel toutes les matérialités de l'image se dissolvent, jusqu'à la déstructuration de leurs atomes et cellules. Cette nouvelle matière échappe désormais à la nomenclature du blanc, plus blanc que blanc[1], (plus blanc que blanc c'est transparent !). Les matières et les formes touchées vivent dans l'intermittence de l'« à peine visible » et du diaphane, des fantasmes à l'état pur.



Metropolis, Fritz Lang, 1922.

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2005.

IX.5. La sensation du temps et du rythme à l'intérieur de l'œuvre, question d'ombre et de lumière

Nous parlons d'un cinéma, espace fermé, éclairé éventuellement par une source lumineuse, qui, selon son bon gré, projette des images ou des gammes chromatiques, à un groupe de spectateurs. Ces derniers, à leur tour, se laissent imprégner par les éléments que cette source lumineuse leur révèle : des fictions ou des rêves, des espaces emboîtés ou infinis, des émotions ou des sensations. C'est bien de cela que se nourrit le mot cinéma, qui prend place dans ce travail. Choisir d'écrire sur la couleur au cinéma, c'est évidemment écrire d'avantage sur la lumière, et prendre le risque de tomber dans les pièges que cette démarche induit. Pour cette raison, nous avons choisi de débusquer dès le début le piège le plus dangereux et ambigu qu'est la couleur saturée, celle qui, d'emblée, déplace le regard de l'extraordinaire, de l'incompréhension, pour le placer dans le domaine du sensible et des sensations esthétiques. Comme Jacqueline Lichtenstein l'écrit dans son œuvre – que l'on rappelle à plusieurs reprises ici – et comme Roger de Piles ne cesse de le citer dans ses considérations sur la couleur en tant qu'élément dans l'art visuel : *Écrire sur la couleur est consciemment se livrer au risque de se brûler dans les pièges de son existence.* « Conscient de la mission incombant à l'art qui est de sensibiliser l'absolu, Hegel, même s'il loue le caractère spirituel de la couleur, ne peut s'appesantir sur des considérations qui 'parlent' plus au corps qu'à l'esprit, la couleur relevant de la matière, don de la sensation, le dessin ayant été toujours affilié au seul travail de l'esprit. Cette remise en cause des principes qui tendent à affirmer la suprématie de l'art du dessin sur celui de la couleur a donné lieu à un débat d'idées philosophiques au dix-septième siècle entre les poussinistes (partisans du dessin) qui sont largement inspirés des catégories aristotéliciennes et platoniciennes, et les rubéniens (partisans de la couleur) dont le plus âpre défenseur fut sans conteste le théoricien Roger de Piles »[1].

[1] BIANCHI, Olivia, *op. cit.* p. 55.

Dans ses considérations sur « l'idée du peintre parfait », Roger de Piles[1] donne une définition brève qui distingue, selon lui, le dessin de la peinture : le dessin se compose de traits et de lignes, alors que la peinture ne consiste que dans la couleur. Si nous suivons sa pensée – il n'est pas question ici de chercher son essence, cela viendra naturellement – il faut s'interroger sur l'élément constitutif du cinéma : la lumière ou les nuances de son ombre ? Indubitablement, le principal élément qui traverse toutes les œuvres citées dans ce travail est la lumière. Cela n'a rien d'étonnant, compte-tenu que le cinéma « commence et a commencé »[2] chaque nouvelle séance par la captation et la projection d'une lumière, bien que nous ne saurions pas décrire ce qu'est la lumière, puisque, quand elle devient visible à nos yeux, elle est déjà un élément impur[3]. Néanmoins, nous savons que la lumière conditionne la visibilité du monde alors qu'elle-même n'est pas visible. « On ne voit pas plus la lumière que le vent, le courant électrique, l'influx nerveux ; autant dire qu'on ne la voit que par certains de ses effets : rayons de soleil perçant les nuages ou traversant les arbres, scintillements sur l'eau »[4]. Au cinéma, la lumière ne rend pas visible la couleur, mais elle est la couleur en tant que telle. Élément de composition décisif d'un film, elle met en mouvement les hommes et des choses. Être au cinéma n'est pas observer une position précise et pertinente par rapport à la lumière elle-même. Cet élément fait de la simple reproduction technique un concentré d'idées et de sensations.

Parler de la lumière au cinéma est aussi redondant que de parler de l'opaque dans la photographie, mais dans ce contexte particulier, la lumière ne devient visible que par la couleur. En outre, la magnificence de chaque effet couleur cité ici, de Turrell à Brakhage, a seulement été possible à voir et à apprécier parce qu'elle est à la fois couleur et lumière inscrite dans un espace noir. Cette ombre collabore à ce que l'effet lumineux-chromatique soit encore plus dramatique. Même les cinémas le plus expérimentaux comme ceux de Reble,

---

[1] DE PILES, Roger, *L'idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, col. Le promeneur, 1993.
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010.
[3] En dehors du modèle déterminé par la physique, aujourd'hui assez vulgarisé, Hegel et Goethe considéraient que la lumière « blanche » que nous réussissons à voir n'est plus un élément pur, mais une lumière qui a déjà traversé un opaque qui la rend visible. Pour en savoir plus, nous vous renvoyons aux références bibliographiques des deux auteurs cités à la fin de ce travail.
[4] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010, p. 7.

Cécile Fontaine et Stan Brakhage ont dû se plier à ce classique incontournable. Nous pensons aux simples rayures ou inscriptions sur une pellicule sensibilisée, ou encore aux traits d'encre sur une surface transparente qui rendent la projection au cinéma aussi magique que les plans de lumière et d'ombre systématiquement travaillés dans le cinéma de Sokourov et de Tarkovski. Nous pensons aussi aux secrets de la fabrication lumineuse des installations de James Turrell. Enfin, nous avons choisi de partir de la complexité pour arriver à la simplicité. Telle a été au moins notre intention, guidée par une intuition empirique. Pourtant, rien de simple ne s'est révélé au cours de cette recherche, et la simplicité du noir et blanc, de l'opaque et du transparent s'est trouvée être une considération esthétique encore plus complexe. Au final ne subsiste que cet effet fait de couleur et de lumière, et cet effet lumineux chromatique engendrant des sensations qui influencent notre façon de sentir ou d'oublier le temps.

IX.5.1. L'éloquence en couleurs, le rythme dans la forme du Noir & blanc

Nous savons qu'avant d'être « décortiquée » par la science, la couleur, dans son jargon théorique, appartenait d'avantage à la philosophie[1], et que la magie l'a longtemps courtisée, jusqu'à nos jours. Cette appartenance se traduit par un catalogage de symbolismes, dont certains se sont maintenus comme codes sociaux, ou dans l'inconscient collectif[2]. Même si le blanc a été – tardivement – attribué à la pureté et le noir au deuil, le *Noir & blanc*[3] a reçu la charge de construire une autre réalité dans le cinématographe, où la lumière et l'opaque sont des matériaux de création.

En dépit de l'impossibilité de définir la couleur comme un être pourvu d'une essence propre, on pourrait la définir par ses usages : « Il y aurait bien des façons de définir la couleur, si contradictoire qu'elles seraient toutes vraies. Effet de la lumière, perception ou sensation, qualité de la matière, à coup sûr dimension

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline *op. cit.*
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 1995.
[3] Nous utiliserons ce formatage pour nous référer à ces deux couleurs comme code d'usage dans leur histoire culturelle et sociale.

essentielle du visible – la couleur est tout cela, en une fois ou en plusieurs fois. Pourtant ce n'est pas l'être de la couleur, sa nature qui est le mieux définie, mais ses usages : savoir ce qui est la couleur, a été de tout temps savoir en user […] (la couleur pare, mais aussi agresse). Les premiers usages théoriques, plus tard [après les théoriciens de la peinture], mettent en évidence cette vertu éminente de la couleur : elle est un immatériel qui voyage dans la matière, jusqu'à l'âme »[1]. Elle y est à la fois *sensible* et *intelligible.*

IX.5.2. Lumière et ténèbres, le clair et l'obscur, un circuit d'enchaînements du noir et blanc comme couleur.

Le noir et le blanc d'un film, qui, d'un point de vue purement technique, ne sont que les registres des nuances de lumière et d'ombre transcrits sur la pellicule, sont communément considérés comme étant la plus ancienne manière de concevoir les signes du temps et de la présence-absence au cinéma. Cet enjeu ambivalent crée des intervalles variables, et à la fois successifs, dans une dynamique d'attraction. D'autres facteurs culturels sont également attachés à l'appréhension de ces deux couleurs, définissant chacune des champs affectifs opposés. Dans la pellicule noir et blanc, pour ce qui est de l'ordre du chromatisme, le blanc réside à la surface et/ou éclatant, et le noir est plus profond et/ou opaque. En relation avec le mouvement et le déplacement de la matière, la mise en scène de ces deux éléments a pu engendrer des déplacements affectifs et perceptifs à la fois rationnels et démesurés, qui mettent l'imagination au service de la confrontation, et du noir et blanc. Ce que Deleuze nomme *mathématique-spirituelle,* ou encore *quantitative-poétique*[2].

Dans certaines analyses sur les beaux jours du cinéma noir et blanc, les questionnements sur l'effet de la couleur blanche sur le noir, ou sur l'effet inverse, restent dans le champ du réel, en contrechamp de l'onirisme attribué aux autres couleurs. Ces deux couleurs (noir et blanc) semblent résider hors des

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* p. 41.
[2] DELEUZE, Gilles *op. cit.* p. 72.

questionnements chromatiques. Peut-être était-ce parce que le débordement de la lumière sur l'ombre, ou l'invasion du clair par l'obscur n'avaient jamais été des préoccupations de la pensée cinématographique, mais des solutions à des problèmes transformés en langages esthétiques. C'est d'ailleurs le cas dans l'expressionnisme allemand.

Dans ses écrits sur le cinéma, Deleuze considère que la lumière est le mouvement, et l'intensité de l'un correspond à l'intensité de l'autre. Si le mouvement s'impose, c'est au service de la lumière pour la mettre en valeur, pour disloquer et multiplier ses reflets et ses effets[1]. De ce fait, la lumière est due au mouvement, tout comme son déplacement est rythmé dans l'expressionnisme comme un « puissant mouvement d'intensité ». Si, dans le cas de *Mothlight*, la plus simple utilisation de la lumière, sans aucune retouche, projetée sur l'écran telle quelle, est à la sortie du projecteur, donnant vie à un cinéma à la fois lyrique et fantastique, c'est parce que le cinéma, même après l'expressionnisme allemand, n'a pas encore épuisé toutes les possibilités offertes par le clair-obscur.

La lumière et l'ombre dans les œuvres expressionnistes sont poussées à leur paroxysme esthétique, ce qui les distingue des autres productions noir et blanc de leur époque. L'expressionnisme allemand est un bon exemple de la mise en cause de la théorie historique de l'esthétique qui partage le cinéma du début du siècle dernier, en revendiquant une bipolarisation, dans laquelle le noir et blanc est considéré comme « réalité photographique », et la couleur est réservée à l'attribution d'espace d'imagination et de rêverie. Ce que Ph. Dubois mentionne comme étant une problématique formelle des valeurs entre les deux modèles : « photo vs peinture, réalité vs *artisticité*, empreinte vs création »[2]. Nous le citons, car nous croyons que le noir et blanc à l'intérieur d'œuvres expressionnistes, dans cette conception dialectique d'ombre et de lumière, est du côté des sensations et de la création au détriment de la réalité. Les couleurs se présentent comme des exemples pertinents de l'extension du mouvement par la lumière, et par son opposé, en même temps que ses effets chromatiques créent des combats visuels

[1] DELEUZE, Gilles *op. cit.* p. 73.
[2] DUBOIS, Philippe, *op cit.* 1995, p. 74.

qui sectionnent le mouvement et le rythme des plans. L'usage de cet excès de lumière et d'ombre crée volontairement une atmosphère dramatique, qui impose également une analyse stylistique.

Pour une grande partie des œuvres expressionnistes du cinéma allemand, les réalisateurs, et/ou leurs chefs opérateurs, ont consciemment travaillé l'éclairage artificiel. Mais cet éclairage ne constitue pas n'importe quelle mise en scène de la lumière. Ce cinéma a devancé l'usage pyramidal de lumière – dite des trois points – , technique assez sophistiquée et répandue dans les productions cinématographique de l'avant et de l'après-guerre. Le cinéma expressionniste a sciemment su utiliser la lumière comme éclairage direct pour enregistrer sur la pellicule des effets de noir intense, et de blanc à la limite translucide, attirant l'attention arbitrairement sur certaines zones de l'image. Il a su également exploiter sa capacité d'atteindre la perception sensible de l'image, au point d'interférer, de créer un rythme formel au niveau de l'affectivité. L'enjeu est de *dé-naturer*[1] la lumière, ce n'est plus la lumière d'un certain jour mais d'une certaine nuit. C'est-à-dire que les ténèbres s'opposent à la lumière comme force infinie, sans laquelle la blancheur ne pourrait se manifester. Cet éclairage est de la lumière, une lumière travaillée dans un souci figuratif et selon des besoins qualitatifs, de direction, et de production de couleurs. Nous notons couleurs au pluriel, car, bien qu'il s'agisse de pellicule noir et blanc, dans ce genre de cinéma, la lumière produit plusieurs gammes de blanc : brumeuse, éclatante, ponctuelle, translucide, et chacune d'entre elles correspond à une nature de sensations.

Il en est de même pour l'ombre : elles se prolongent sur le sol, ou contre le mur, ou encore un bout d'escalier marqué pour une lumière vigoureuse qui trace son chemin vers l'inconnu, construisent une atmosphère d'angoisse et de peur, mais aussi des sections, des coupures et de l'infini. Dans les œuvres de Murnau, le sentiment et le fantastique ont plus de place que la raison et le réel. Ses récits sont complètement soumis à la sensation, à partir de la lumière et des ombres, desquelles surgissent et disparaissent les personnages ou encore des espaces mis en opposition symbolique. Ce n'était pas seulement un jeu de clair-obscur mais aussi

[1] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010.

un jeu du *Noir & blanc*, accompagné de toutes les charges émotionnelles que ces deux couleurs peuvent offrir sur la scène. Alimenté par la subjectivité introspective de la sensibilité nordique, l'expressionnisme éclot dans le froid et dans l'obscurité[1]. Néanmoins, loin d'être une particularité du peuple nordique, le contraste extrême du blanc et du noir sur la pellicule a construit des imaginaires furtifs et ténébreux qui dépassent les frontières germaniques. Fantasmée à partir d'une dysharmonie trompeuse entre clair-obscur, dans un conflit de rêve et de réalité, l'œuvre expressionniste de Murnau est fondée sur le contraste qui crée la forme ou le rythme plastique du film.

Une citation de Béla Baláz, dans les registres d'Alfredo Rubinato, sur le cinéma expressionniste contribue à nos impressions furtives. Il se réfère à *Nosferatu (1922),* de Friedrich Wilhelm Murnau, comme un enchaînement d'images tellement « fantastiques qu'on pouvait sentir l'émanation des souffles glacés qui venaient de l'enfer »[2]. Pour lui, le plus terrifiant dans ce film n'est pas l'image de la bête (le vampire) en soi, ce sont ses *exécutions* dont on ne voit pas le geste mais juste l'ombre de la créature qui plonge doucement sur ses victimes[3]. Cette invasion du blanc par le ténébreux est le jeu du noir et blanc le plus dramatique dans ce film. Ce jeu souligne non seulement un rapport symbolique de force mais aussi une tension temporelle. Pendant que la silhouette du vampire glisse vers sa proie, survient un *saut* dans le temps et, ce qui se passe vraiment reste dans un temps suspendu dans le néant. Le réalisateur a réussi, à travers l'ombre, à fusionner la division de deux temps dans un même plan, en même temps qu'il travaille

Nosferatu, Murnau, 1922.

[1] SCHNEIDER, Roland cite les définitions sur l'expressionnisme allemand de Wilhelm Worringer dans *Abstraktion und Einfühlung*, 1908. *in* : R. Schneider, *Histoire du cinéma allemand,* Édition du Cerf, 1990.

[2] RUBINATO, Alfredo, *Expressionismo alemão.* Contracampo revista du cinema, São Paulo, 1999, p. 43 (c'est nous qui traduisions).

[3] *Ibid.*

l'imaginaire où deux forces infinies s'opposent, comme si le noir pouvait capturer l'objectivité du lumineux, soulignant son intensité dans l'expression graphique, alimentée par une subjectivité austère qui transporte dans l'inconscient la peur et l'angoisse.

D'un autre côté, nous pensons aux visages de ses victimes, souvent entourés d'un halo blanc opalin, qui semble leur conférer la présence d'une aura spirituelle. Nous avions remarqué cette blancheur sur le visage de *Maria* dans *Metropolis,* et celle-ci semble être une marque courante dans le cinéma expressionniste des années 1920. Cette blancheur n'est pas chargée du même symbolisme de sanctification que le sont les auréoles des icones byzantines, mais elle semble être plus proche de ce qu'allègue Kandinsky[1] : comme représentation ou *évocation de la joie et de la vie.* Cette opposition extrême de noir et blanc crée une bipolarité qui surpasse toute forme d'analogie ou de dualisme entre ses deux impressions de couleur. Telles que ces couleurs apparaissent dans la théorie de Goethe, la proximité de l'une est directement liée à la disparition de l'autre. De cette contradiction née une interdépendance, où lumière et ombre ne seraient rien de manifeste sans leur opposé, ce qui les rend complémentaires et visibles.

La blancheur

Dans les œuvres expressionnistes, la blancheur surexposée est souvent exploitée comme recours esthétique, qui reflète le scintillement évoqué de la nature, provoquant un effet inquiétant et éphémère. Le blanc au cinéma a été à la fois proche et distant du blanc immaculé, qui s'oppose, à partir du XVIII^{ème} siècle, à la conception pragmatique vaguement newtonienne, « selon laquelle les autres couleurs se reflètent dans une conscience civilisatrice limpide ». Il est vrai que, dans l'expressionnisme, le blanc contraste avec les zones sombres, comme un manteau de « pureté » s'étendant sur l'ambiguïté féroce du noir. On croit *Nosferatu* poursuivant l'immaculée blancheur. Chez la victime de ce vampire, au encore chez la Maria de Fritz Lang, la blancheur n'est pas plus une couleur qu'une absence de couleur, et en même temps, elle est la fusion de toutes les absences. Le point

[1] KANDINSKY, Vassily, *op.cit.* 1989.

lumineux qui bat au centre de la poitrine de la créature dans laquelle est transféré le souffle de *Maria*, ou encore l'auréole de lumière autour de son visage, lui confère la vie et son essence, l'arrivée d'une âme. Pourtant, tout se passe au-delà de cet évènement : une lumière blanche et étincelante, comme attribut de la vertu humaine, se révèle être un vide stérile, qui habite une âme dépourvue d'attachement, dotée d'un regard infini et labyrinthique. Dans cet affrontement du noir et du blanc, où quelques certitudes coexistent, le phénomène d'ambigüité peut prendre une valeur absolue, non seulement par rapport à la lumière, mais aussi par rapport à l'obscurité.

Mais il nous reste encore une question autour du noir produit par les ombres : a-t-il valeur de couleur ? On pourrait certainement recourir aux études de Goethe, ou à la théorie de Newton, dans lesquelles les deux auteurs ont des positions contradictoires sur sa valeur. Mais les deux s'accordent sur le fait qu'il s'agit d'un élément résultant d'autres couleurs, autant qu'une absence ou un rassemblement d'autres nuances ; on se concentre sur le sens restrictif du terme qui pourrait impliquer que tous les noirs projetés à l'écran sont des ombres produites par un écran[1], qui crée une opacité totale ou partielle de la pellicule et qui empêche le passage de la lumière. Concernant *l'intuition philosophique* élaborée par Bergson, sur l'analyse de la vision berkeleyenne de la matière, l'auteur cite :
« Il me semble que Berkeley aperçoit la matière comme une *mince pellicule transparente* située entre l'homme et Dieu. Elle reste transparente tant que les philosophes ne s'occupent pas d'elle, et alors Dieu se montre au travers. Mais que les métaphysiciens y touchent, ou même le sens commun en tant qu'il est métaphysicien : aussitôt la pellicule se dépolit et s'épaissit, devient opaque et forme écran. Toutefois, notre approche réside dans le champ de la perception par l'aptitude sensible de l'obscurité sur le grand écran, parce que des mots tel que Substance, Force, Étendue Abstraite, etc., se glissent derrière elle, s'y déposent

[1]« Avec une idée d'arrêt empêchant la manifestation ou la propagation d'un phénomène », Dictionnaire *Trésor de la Langue française,* http://atilf.atilf.fr, source sur la base de données en ligne.
« Par extension, *écran* signifie tout objet interposé qui dissimule ou protège ».C'est dans ce sens que ce mot est ici utilisé, notamment inspiré du texte de Jacques Aumont « La couleur écran »,*in* : Aumont, Jacques *op. cit*. 2005.

comme une couche de poussière, et nous empêchent de percevoir Dieu par transparence. »[1].

Cette perception de Bergson se base sur une spiritualité tangible, qui doit être expérimentée corporellement par chacun, sans besoin d'additionner des mots. « L'expérience mystique du noir est une réalité physique pour chacun d'entre nous ».

IX.5.3. Étincellement des couleurs, l'instabilité des formes plastiques, poussières d'images et des temps.

D'après Johann Leonhard Hoffman[2](1876), Goethe aurait ignoré les effets de la couleur en tant que succession dans le temps, comparable aux événements musicaux, au profit des effets de « révélation instantanée » (peinture, sculpture, poésie). Selon ses considérations, « contrairement à la sensibilité romantique, la sensibilité des lumières préfère les arts instantanés aux arts de la durée, parce que là, l'effet rationnel se dégage de l'immédiateté des illuminations, tandis que dans le drame musical et la symphonie, on perçoit progressivement le transport du sentiment et de la passion ». Comme Goethe, Hoffman n'a vraisemblablement pas connu le phénomène cinématographique, dont la durée et l'instantanéité sont au cœur d'un même art. Mais sa tentative d'abolir la frontière entre l'art du temps et l'art de l'espace prévoyait, au fond, l'alternance de l'écoute et de l'observation dans un système plus vaste qu'une perception psychologique, où la couleur pouvait s'étendre à la durée instantanée du mouvement.

---

[1] BERGSON, Henri, « L'intuition philosophique », Conférence faite au Congrès de Philosophie de Bologne le 10 avril 1911, *in* : H. Bergson, *op. cit.* 15e édition 2003, p. 131.

[2] Le peintre et écrivain Johann Leonard Hoofman (1740 – 1814) traitait de la relation entre l'harmonie du peintre et l'harmonie de la couleur dans son ultime système théorique subjectif, basé sur l'an–ti–po–la-tion. Il essaya d'associer des couleurs aux sons.
Sur ce sujet, nous vous renvoyons aux ouvrages suivants :
GOETHE, Johann Wolfgang von. *Le traité des couleurs, op. cit.* p. 148-149. **;** BRUSANTIN, *op. cit.* p. 143;
Deleuze *op.cit.* 2002; Eliane Escoubas, « L'Oeil (du) teinturier », *in* : *Critique 37*, 418, Mars 1982, p 231-242.

Alors que le *Noir & blanc* représentaient, pour la société européenne du XIX^{ème} siècle, le deuil et la pureté, les aspirations de vie et de mort, la mascarade et l'incognito – à cette époque, le noir était aussi défini comme la couleur du respect, par exemple en cas de veuvage, et comme vêtement statutaire de la bourgeoisie[1] – le cinéma représente un « nouveau » thème de production artistique qui crée une ambiguïté dans cet enjeu manichéen. Au cinéma naissant, le blanc et le noir, en tant que double connotation positive-négative, ont du partager leur apparence avec d'autres couleurs, saisies automatiquement dans la même gamme entre noir et blanc. Le clair et l'obscur représentaient désormais tous les autres tons, du plus clair au plus obscur. Ce dernier tendrait à les uniformiser en couleurs neutres, ou en ton de gris dénués d'agressivité[2]. Il ne s'agissait pas directement de coloration et de perception entre tons clairs et obscurs, mais de l'indentification transmise par une couleur dans l'image en perdant sa nature propre.

Au siècle suivant, l'imaginaire a été saturé de couleurs, pas encore de façon généralisée, mais dans certains cinémas spécialisés. D'ailleurs, cet imaginaire de couleurs a servi d'inspiration au jeu de « rythme instinctif », dont parle Rimbaud dans son poème *Voyelles*, texte cité par Eisenstein[3] sur la possibilité de créer le rythme au cinéma à travers la couleur. Ces éléments, rythme et couleur, relevaient, non seulement au cinéma mais aussi au sein d'autres mouvements artistiques du début du XX^{ème} siècle, d'une fusion dynamique de différentes strates, dans lesquelles cohabitaient les inspirations objectives et mystiques. Certaines œuvres trouvent dans la couleur un principe absolu, comme le *Carré noir sur fond blanc* de Malevitch (1913) et les spectacles de projection de couleur, présentés dans les théâtres parisiens. À l'époque, ces événements rendaient axiomatiques les intersections entre la peinture et la couleur en mouvement. Ce mouvement pro-chromatique définissait les côtés informels d'un jeu d'avant-garde artistique de

---

[1] Ce jeu de contraste traduisait la pensée occidentale, qui était dominée par l'équivalence qu'elle établissait entre la lumière, la vérité et la beauté, et par la répugnance relative à tous ceux qui portaient la marque de l'obscur. Sur ce sujet, nous vous renvoyons aux ouvrages suivant : MILNER, Max, *L'envers du sublime. Essai sur l'ombre*, Le Seuil 2005. Voir aussi : HERSANT, Yves, *La couleur de l'ombre* in : Jackie Pigeaud org. *La couleur les couleurs*, PUR 2007.
BRUSATIN, Manlio, *op. cit.*

[2] PAÏNI, Dominique, *op. cit.*

[3] EISENSTEIN, Sergei, *op. cit.*

« trois actions »[1] réunissant ces œuvres dans un paradoxe entre *l'éternel* et *l'éphémère*. Il a aussi réussi à fixer une coordination rythmique entre forme et couleur latente, idée également exploitée par Kandinsky.

Au cinéma, ce paradoxe ne fut guère oublié, et le cinéma contemporain le fait revenir assez souvent à l'écran. Il est devenu une marque dans certains cinémas d'auteur. En tant que « Cinéma du grain, cinéma du gris »[2], *Le Jour de l'éclipse* , de Sokourov, est la projection d'une pellicule transparente, imprégnée par une lumière aveuglante et des couleurs à la forme d'obstacles qui confèrent au film un caractère propre polychrome et transparent. Il existe une tension latente dans les repères temporels et géographiques de ce film, comme dans un rêve à la lumière écrasante, mais un rêve les yeux *écarquillés*. L'évolution de la couleur construit, dans ce film, une union intime, et en même temps tendue, des différentes gammes de gris. Dans cette œuvre, les tons de gris ne sont en rien « dénués d'agressivité ». Le gris y tient une position virtuelle entre la couleur et les couleurs – celle qui se fait monochrome de plusieurs nuances. « Il est présence et absence de la couleur : une façon de représenter pour mieux l'absenter : l'état fondamental au cinéma de la non couleur (dont le gris n'est au fond qu'un cas particulier) » [3]. Mais, nous avertit Jacques Amont, l'effet monochrome existant dans la durée pourrait induire un effet spécifique de monotonie au sens courant du terme, comme tout ce qui engendre une accoutumance[4]. Nous avons déjà traité de cette spécificité du monochrome dans la première partie de ce travail. Le jeu du gris et blanc-couleur est également tendu, cette tension contrastant avec le tempérament du protagoniste extérieurement passif, mais raisonne avec son intérieur

Le Jour de l'éclipse , Sokourov, 1988.

[1] AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur* : des discours aux images. Paris, Armand Colin, 1994.
[2] PAÏNI, Dominique, *op. cit.* p. 28.
[3] AUMONT. Jacques, « des couleurs à la couleur », *in*: *op. cit.* 1995, p. 43.
[4] *Ibid.*

inquiet et mourant. Ce conflit rythmique est actionné dès le début de la projection par la distinction du gris et du rouge comme signe de rupture, un recours visuel qui se tournera vers le fantastique et vers l'abandon. La lumière écrasante du soleil du Caucase éclaire les images inquiétantes d'un monde où le gris de la terre domine. La maigre végétation ne parvient pas à imposer de la verdure dans l'uniformité de cet univers terne, elle n'a pas ici la même splendeur que dans d'autres films du cinéaste. Les corps abandonnés et/ou exilés sont effacés par cette lumière violente et inquiétante, même leurs ombres ne parviennent pas à y faire opposition. Sokourov filme de longs plans en plongée, et ces plans sont, la majeure partie du temps, d'un gris insistant et omniprésent – village, corps, nature pierre – tout y est délavé par la lumière éclatante du soleil. Le noir et les autres couleurs ne sont réservés qu'à des passages où ils semblent élémentaires. Le temps d'un seul et unique moment, la caméra se redresse pour un plan en contre-plongée, et c'est alors que l'on découvre ce soleil, plombant le ciel opaque, comme s'il avait aspiré toutes les couleurs de la terre. Dans cette scène, le soleil est, pendant quelques secondes, caché par une éclipse présumée. À cet instant, tout le village est avalé par une noirceur complète. Ce village, qui semble être un mirage projeté dans le délire du désert, sera sujet à deux disparitions : une dans le noir, l'autre sous la lumière blanche qui le rendra transparent, pour enfin l'effacer comme de la brume.

Nous ne pouvons nullement douter que cette lumière est propre à la région, même si le réalisateur, à travers son choix, a pu la retravailler plan par plan. Il s'agit d'un film gorgé d'une lumière contrebalancée par un ciel lourd. Mais de cette œuvre, on ne garde que la sensation oppressante d'une espèce de matière lumineuse *javellisante*, dénaturant ce monde de gris, approprié à l'énigme du récit. L'extraordinaire, dans ces images, réside exactement dans l'apparente banalité dans laquelle cette lumière est montrée, et désigne un aspect fantomatique. Le film est tout le temps menacé d'être réduit en poudre par cette blancheur grisâtre.

Comme dans *Instabile Materie* de Jürgen Reble ou dans *La pêche miraculeuse* de Cécile Fontaine*, Le Jour de l'éclipse* risque à tout moment de se dissoudre, de

s'atomiser[1]. Le grain est à chaque plan, à chaque passage, composé de particules de poussières dans et sur la pellicule. Si nous pouvons faire un rapprochement majeur de ce film de Sokourov avec celui de Cécile Fontaine, cité ci-dessus, nous pourrions commencer par chaque chose floue et inquiétante qui menace leur définition de cinéma. Dans ces deux films, l'œil n'a aucun espace pour pénétrer dans leurs images, il est sans cesse renvoyé à la surface du cadre. Le silence de la bande sonore de l'un correspond bien à la musique assourdissante de l'autre, aux images de peaux granuleuses. Leurs personnages sont à peine vivants, le temps coagule comme du sang à cause du sentiment d'inertie qui y flotte. Une atmosphère pesante et une sensation d'étouffement anéantissent lentement les corps, qui risquent de se défaire. La grisaille provoque des instabilités, dont la principale référence est celle de l'effacement ou de la dissolution de la matière et du matériau filmique. Mais le rythme et le temps sont très affectés pour ces instabilités chromatiques.

IX.6 Le « sur-œil temporel»

La décomposition physique des éléments entraîne l'œil dans des effets de recompositions nouveaux entre le regard et la matière. Mais définir les films chromatiques produits par le cinéma expérimental[2] en termes d'imagerie ou de lyrisme reviendrait néanmoins à nier l'essentiel de son esthétique : le rythme et le *tempo*. Pendant la production de ce travail, un acteur majeur a su s'imposer dans notre rédaction : celui de l'œil qui voit la beauté du monde par les aberrations du cinéma ; l'œil témoin, celui des perspectives inversées, le « sur-œil temporel», l'œil sensitif, « l'œil de l'esprit », l'œil de la matière, l'œil dans la matière. Cet œil est revendiqué, dans toute sa plénitude et son paroxysme, par Brakhage comme premier pas quand il s'agit de regarder le cinéma comme une expérimentation :

« Imaginez un œil qui n'obéisse pas aux lois de la perspective créées par l'homme, un œil qui ne soit pas conditionné par les règles et la composition, un

[1] PAÏNI, Dominique, *op. cit.*
[2] YOUNG, Paul, DUNCAN, Paul *op. cit.*

œil qui ne réagisse pas au nom de chaque chose, mais qui soit contraint de découvrir chaque nouvel objet par le biais de la perception »[…] « Mon œil est happé, frictionné violemment, devient l'instrument des myriades d'étoiles, et hérite de vision à chaque illumination que ces pressions lui font créer…ces visions sont accessibles à quiconque éprouve le désir d'infliger à son œil un pareil traitement. Mon œil se perd dans l'espace où la chute semble être ascensionnelle, où il est ensorcelé au point de ne plus connaître la « réalité », où la mer remonte, bon gré mal gré, des collines, et où les vagues ne sont plus identifiées par les phosphorescences mais par un reflet esthétique… De telles illusions peuvent être ressenties par quiconque est capable de concevoir que sa propre vision n'est qu'une création métaphorique, qui peut être tout bonnement inspirée par la nature comme elle peut être diluée par les vision des autres »[1].

En référence à une phrase attribuée à Jean Epstein concernant *Bonjour cinéma,* citée par Jacques Aumont, on peut comprendre que cet œil peut être bien à la fois celui du film, et celui du spectateur : « Cet œil voit, songez-y, des ondes pour nous imperceptibles et l'amour d'écran contient ce qu'aucun amour n'avait jusqu'ici contenu, sa juste part d'ultraviolet. »[2]. Dans les textes rédigés par Stan Brakhage, il n'est pas rare de trouver des passages où il exprime sa passion pour la poésie, plus spécialement celle de Gertrude Stein[3]. À travers elle, peut-être pourrions-nous comprendre sa façon d'assembler les mots, les couleurs et les images ? Le plus souvent dans ses textes, il s'empare volontiers d'un style d'écriture dans lequel une phrase seule ne porte aucun sens, comme un refus à la cohérence syntaxique et sémantique. Il dédie aux couleurs et aux images le même traitement : en les dépouillant de leur sens premier, et en les libérant des lourdes tâches de signification ou « symboliques » des amarres grammaticales, qu'elles soient culturelles ou cinématographiques.

Son cinéma correspond à ce geste, chaque nouvelle arrivée d'une couleur rompt avec l'instant précédent sans aucune justification ou nécessité de créer un

---

1 BRAKHAGE, Stan, « Mon œil », *in* : MC KANE, Miles et BRENEZ, Nicole, *op. cit.* 1995, p127-129, p. 127

2 AUMONT, Jacques, *op. cit.* 2010, p. 7

3 BRAKHAGE, Stan, Gertrude Stein, " Meditative Literature and Film", *in* : *Millennium Film Journal* , Summer 1991.

lien, faisant de la durée une illusion ici impossible à atteindre. Ce raisonnement pourrait trouver facilement résonance dans les idées défendues par Gaston Bachelard, dans son essai *L'intuition de l'instant*[1], un essai limpide, voire lapidaire à l'encontre de l'idée de *Durée* défendue par Henri Bergson. Toutefois, cet essai est aussi une excellente introduction à une philosophie originale, où le poème et le théorème ne s'excluent pas.

IX.6.1. L'éloquence des couleurs au rythme des temps

La description du rythme dans les films est une façon de nous emparer de l'émergence de la forme. Dans le cas du cinéma d'expérimentation chromatique, le rythme est habituellement saisi à travers les flux rapides de couleurs. La constitution d'un second instant couleur relève des mouvements et des visions de l'instant chromatique précédent, l'enchaînement engendre une perception entièrement sensorielle. Notre intention n'est pas d'aller jusqu'à identifier tous les effets rythmiques de chaque œuvre citée ci-dessus, ou de définir les attributions du rythme (ou de discuter sur ce qui le replace en son absence – le chaos), de la durée et du temps dans chaque film. Il s'agit de le penser dans l'œuvre, et de l'aborder dans sa relation entre la couleur et le mouvement, tout comme son évolution au sein de l'espace-temps où la couleur se manifeste comme effet. Par ailleurs, cette couleur introduit une configuration assumée par le mouvant. Cette notion de devenir serait concomitante à celle du rythme. Selon la définition d'Henri Maldiney, le rythme « ne désigne pas un phénomène d'écoulement, de flux, mais par la configuration assumée à chaque instant déterminée par un *mouvant*»[2]. Concernant le cinéma d'expérimentation sur lequel nous avons travaillé dans cette troisième partie, nous pourrions nous accorder qu'« éprouver le rythme est moins voir qu'éprouver ses variations ». Dans sa définition du rythme, l'auteur considère que la *forme* naît spontanément comme le monde, elle serait la substance pure qui régit le chaos existant jusqu'à son émergence.

---

1 BACHELARD, Gaston, *op. cit.*
2 MALDINEY, Henri « L'esthétique du rythme », *in* : H. Maldiney, *Regard, Parole, espace*, Lausanne, L'Âge d'Homme, p. 158.

La succession des couleurs dans les films répond à une forme de montage, mais elle peut également se révéler comme un chaos de lignes contraires, comme dans *Abstract film en couleur* de Cécile Fontaine, un battement de lumière qui arrive dans le noir et prépare l'émergence d'une forme. L'impression d'emballement est donnée par la pulsation qui crée le discontinu, il arrive de produire plusieurs temps dans une séquence de quelques secondes. L'élément le plus notable de cette suite reste la coupure spontanée produite par les arrivées inopinées de ces couleurs. Il y a d'un autre côté la cadence harmonieuse, spectrale, picturale de la scène dans l'avant-chambre dans *Stalker* de Tarkovski, où la fréquence lumineuse transforme la séquence de coloris en motif(s). Les éléments agencés dans cette séquence ont un rythme interne, formant un tissu continu qui débutera dans un ton obscur en train de se constituer avant de finir par la brillance du blanc. C'est donc la nature de l'agencement chromatique et de ces phénomènes distincts, et pas seulement les phénomènes eux-mêmes, qui s'insurge contre une possible continuité rythmique. Nous trouvons ici la différence entre rythme et cadence si chère à Henri Maldiney[1]. Dans *Abstract film en couleur*, le passage de couleurs en conflit avec le noir impose une action répétitive durant un court instant, et entraîne par là-même une cadence qui suscite la vision sensorielle du spectateur. Ce dernier, ne pouvant en aucun cas séjourner dans ces instants trop éphémères, se laissera guider exclusivement par les sensations apprivoisées, compte tenu que l'œil a naturellement un temps de retard par rapport à l'image projetée. Nous avons donc à faire ici à deux types de présents : un présent instantané, qui s'efface avant même de constituer un espace dans le regard, demeurant une vision purement sensorielle, et celui qui s'étend comme une promesse de perception. Mais nous ne voulons pas attribuer au deuxième cas des

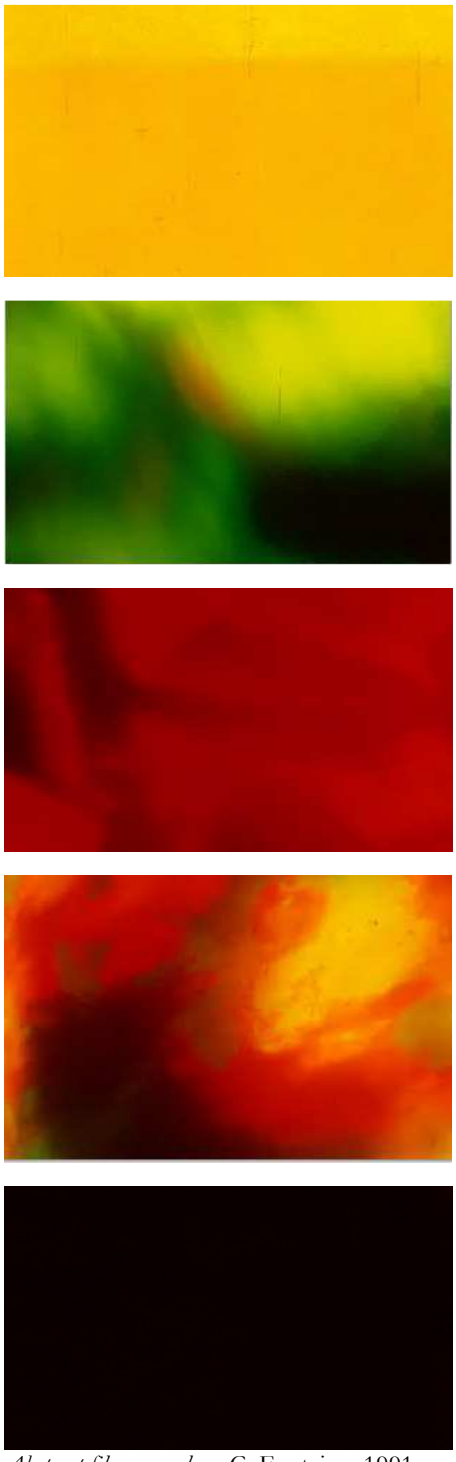
Stalker, Tarkovski 1979.

[1] *Ibid.*

impressions essentiellement *secondes et indirectes*, il nous fallait tout de même relativiser ces deux catégories.

Ces catégories rythmiques seraient particulièrement difficiles à distinguer, car le rythme, selon Gaston Bachelard[1], se constitue par l'habitude. C'est cette métaphore du rythme qui permettrait de rendre compte de l'expérience du temps discontinu. Il s'agit ici d'une habitude particulière qui persiste comme rythme malgré la rupture des instants et permet à l'être de trouver sa permanence dans le vide temporel. Ce rythme « soutenu » existerait là où tous les actes se répètent, principalement quand chaque acte répété apporte une valeur de nouveauté. De ce fait, nous pourrions considérer que le rythme existe même dans les œuvres cinématographiques les plus fragmentées, ou fragmentaires, du cinéma expérimental comme par exemple *Abstract film en couleur* ou *Charlotte* de Cécile Fontaine. « En effet, c'est par le rythme qu'on comprendra le mieux cette continuité du discontinu qu'il nous faut maintenant établir pour relier les sommets de l'être et dessiner son unité. »[2]. Dans ce contexte, le temps n'a pas une autre réalité que celle de l'instant et le rythme est la suite de ces instants nouveaux, sans lien avec les autres. Ces instants créent la différence dans la répétition, engendrant un temps fondamentalement discontinu. La durée ne serait qu'une « illusion de la construction formelle sans réalité objective », et celle-ci est incompatible avec cette idée particulière de rythme. Mais concernant les considérations de Bachelard, nous devons prendre en compte que le cinéma est un tout sauf un concept de « réalité objective ».

Certes, le mouvement cinématographique est créé par fractionnement des instants nouveaux qui se répètent, mais il nous



Abstract film en couleur, C. Fontaine, 1991.

[1] BACHELARD, Gaston, « Le problème de l'habitude du temps discontinu », *in*: G. Bachelard, *op. cit.* 1992.
[2] *Ibid.* p. 36.

donne à voir par chaque particule instantanée un bloc de durée, ce que Bergson appelle « multiplicité de durée »[1]. D'une certaine façon, le cinéma est anti-bergsonien par la nature de son mouvement, puisqu'il capture à partir de la durée « réelle » des moments, qui, plus tard, permettront de recomposer artificiellement le mouvement. Cette contradiction n'a pas empêché le cinéma d'exprimer la durée que Bergson cherchait à faire apparaître dans la conscience du temps. Dans le cinéma d'abstraction et/ou de performance chromatique, chaque intermittence lumineuse assure en soi une durée ; par ce paradoxe, il regagne la continuité, qui permet d'appréhender son existence. Selon Bergson, tous les mouvements sont *absolument indivisibles,* faisant de chaque arrêt possible un nouveau mouvement, il serait alors possible de comprendre que chaque mouvement est unique et indécomposable[2]. C'est ainsi que nous interprétons l'hypothèse bergsonienne de la multiplicité des durées. Hypothèse à laquelle Bachelard ne s'oppose pas vraiment, mais le rapporte à l'instant. « Il n'y a pas un rythme unique de la durée ; on peut imaginer bien des rythmes différents, qui, plus lents ou plus rapides, mesureraient le degré de tension ou de relâchement des consciences, et, par là, fixeraient leurs places respectives dans la série des êtres ». En effet cette hypothèse nous permet de comprendre, qu'aussi bien pour Bachelard que pour Bergson, le rythme dans la situation du « réel » est une métaphore : pour le premier, la métaphore se constitue par l'intermédiaire de groupes d'instants, et pour le second, par des « intervalles d'élasticité inégale »[3]. Mais au cinéma, qui est un univers spéculaire et métaphorique, ce rythme est un rapport tout à fait immédiat, pour une raison naturellement esthétique.

Si les passages chromatiques dans le cinéma « abstrait » ou « figural » parviennent à faire émerger du rythme, voire le concept de durée et d'instant, cette hypothèse repose en partie sur la capacité des coloris à être loquaces et à atteindre le sensible, aussi éphémère soit son apparition[4]. Ces événements donnent naissance à des formes fluides ou à des éclats tranchants, sans contours et en

---

[1] BERGSON, Henri, *op. cit.* 15e édition 2003.
[2] BERGSON, Henri, « Indivisibilité du changement et du mouvement », *in*: H. Bergson, *op. cit.* 15ème édition 2003.
[3] *Ibid.*
[4] LINCHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*

évolution perpétuelle. Comme nous l'avons vu, ils parviennent parfois également, par le simple fait de leur apparition, à fragmenter l'espace monochrome. Cette condition de rythme est de nouveau en accord avec l'idée bergsonienne, selon laquelle en s'enfonçant dans la perception, on peut accéder à la vérité de la durée dans le temps[1].

IX.6.2. La « vraie durée » d'après Bergson

« Mais pensons-nous jamais la vraie durée ? Ici encore, une prise de possession directe sera nécessaire. On ne rejoindra pas la durée par un détour : il faut s'installer en elle d'emblée. C'est ce que l'intelligence refuse le plus souvent de faire, habituée qu'elle est à penser le mouvant par l'intermédiaire de l'immobile. »[2].

Dans son texte sur Epstein, Philippe Dubois[3] aborde la notion de « vraie durée » que Bergson envisage surtout dans ses écrits sur l'*évolution créatrice*[4]. Indivisible et sans objet, cette « vraie durée » n'existerait, que tant qu'elle est *éprouvée de l'intérieur par une conscience.* Philippe Dubois souligne que, pour Bergson, la pensée du temps consiste à *s'installer à l'intérieur du devenir lui-même.* Suivant cette idée, l'auteur conclue que « la vraie durée est donc invisible, envisagée comme flux, pure substance sans objet tangible, toujours au présent et vécue de l'intérieur, c'est-à-dire présupposant une conscience comme mode de connaissance… Toutes les autres appréhensions intelligibles du temps et du mouvement ne sont que « des illusions », systèmes artificiellement intelligibles et mécaniques, où le résultat est donné d'avance parce ce qu'il correspond à des intervalles *déterminés* (cela veut dire, le cinéma). « Si le temps est autre chose qu'un nombre, s'il a, pour la conscience qui y est installée, une valeur et une réalité absolues, c'est qu'il s'y crée sans cesse, non pas sans doute dans tel ou tel système artificiellement isolé mais dans le tout concret avec lequel ce système fait corps, de l'imprévisible et du nouveau »[5].

---

[1] *Ibid.*
[2] BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice*, *op. cit.* p. 298.
[3] DUBOIS, Philippe, *op. cit.*1998.
[4] *op. cit.*
[5] DUBOIS, Philippe, *op. cit.*1998, p. 322.

La durée, dont parle Bergson, n'exclut pas l'instant présent puisque, pour lui, la durée traduit une expérience *directe* et *immédiate*. C'est l'instant présent qui est suggéré par l'immédiateté de chaque effet d'éclat de couleur, et cela ne fige pas pour autant le plan filmique dans l'éternité, au contraire, celui-ci continue de durer dans sa multiplicité. C'est le cas des instants ou des transitions chromatiques sur lesquelles nous avons travaillé dans notre première partie. Selon le concept de durée de Bergson, ce sont des expériences *vivifiantes* (et non vécues), qui *durent dans le plan*. Ces plans ne sont pas condensés par une couleur figée (morte), mais en mouvement et en changement. Si une continuité existe, elle ne provient pas exclusivement de notre mémoire, mais par la sensation – pour que nous ayons plus de prise encore sur la couleur à venir. En cela, le progrès n'est pas une chose concrète – « la durée est le progrès continu du passé qui ronge l'avenir et qui gonfle en avançant » – mais une *progression continue* dans le contexte du mouvement. C'est exactement ce que nous ressentions de manière intense dans les installations de Turrell, dans une durée contractée par la force absolue qui pousse en nous ce qui serait « l'élan vital ». Les couleurs n'y sont alors jamais achevées, sans commencement, sans fin, elles sont en perpétuel devenir, dans un perpétuel jaillissement de nouveauté, ainsi va le progrès suggéré par Bergson. L'expérience de l'éveil n'arrête pas cette dynamique mutante. Dans *Tall Glass* de Turrell, aucun achèvement ne sépare le moment où nous partons du moment où nous la découvrons. Au contraire, dans cette installation, nous nous découvrons à attraper le *train de la durée* en mouvement. Cette expérience d'éveil ne nous permettra pas non plus de dire : « Voilà, tiens, la couleur c'est cela, nous y sommes arrivés, ou nous avons terminé. ». Les expériences de couleurs, que nous avons citées ici, nous ont permis non seulement d'expérimenter ce « jaillissement même d'une nouveauté pure », mais aussi de réfléchir sur un cinéma où elles créent un incroyable renouveau. Un cinéma où le jaillissement des couleurs ne s'arrête pas à un effet ou un instant, car ce serait se méprendre. Nous n'arrivons pas à désolidariser chaque passage, car chaque instant-couleur ne s'est jamais arrêté de *durer*.

IX.6.3. Le degré zéro de la couleur

À la fin de son texte sur la rhétorique de la couleur, dans sa conclusion, Jacqueline Lichtenstein revient sur le fait que le coloris représente pour la peinture ce que la voix est pour la rhétorique. L'auteur observe que l'orateur ne perd pas son éloquence lorsqu'il perd la voix, même quand il se tait, il reste encore un orateur, et ne cesse pas d'être persuasif et éloquent. Alors que la peinture n'a pas à quitter le terrain de sa nature[1], si on lui enlève son coloris, il ne lui reste alors que son dessin – s'il ne s'agit pas d'une peinture abstraite – qui est une autre nature d'image. Si on enlève la couleur et ses nuances au cinéma, que lui resterait-il ? La lumière, certainement, mais cette lumière est encore composée d'une couleur. C'est dans cette logique que nous pensons à un cinéma indissociable de la couleur : « nous sommes accoutumés à penser la couleur comme une donnée d'image. Pour autant, le cinéma n'a jamais ignoré la couleur : toujours, il s'est posé des problèmes de couleur, toujours il a *été en couleur*». Sur ce sujet, Jacques Aumont formule l'idée suivante :

> « Il s'agirait donc finalement, à propos du cinéma, de se demander, non pas quand il a été saisi par la couleur mais « quand » la couleur y est présente : sous quel mode, à quelles conditions existentielles, sous quel aspect, relevant de quelle définition ou de quelle intuition du chromatique. Non pas tant qu'une question d'*être*, donc (« qu'est ce que le cinéma en – couleur ? » ou plus brutalement encore, « qu'est-ce que la couleur – de cinéma ? »), mais bien une question d'*agir* et une question d'existence. Quand y a-t-il de la couleur dans le film ? Comment décrire cette existence de la couleur dans le cinéma, comment la repérer, où a-t-elle lieu ? On ne pourrait, au fond, pas davantage poser la question *essentielle* à propos de la couleur qu'on ne le peut en général à propos du temps (cela indiquerait-il une connivence entre la couleur de film et le temps ? On devra se poser la question) »[2] .

---

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*
[2] AUMONT, Jacques, « Des couleurs à la couleur », *in* : J. Aumont (dir.), *op. cit.* 1995, p. 42.

Sa première hypothèse est la suivante : « la couleur se délimite d'une opposition à la non couleur (il y a couleur lorsqu'il n'y a pas d'absence de couleur) »[1]. Nous revenons à ce sujet pour poser une autre question, qui n'a pas été encore formellement énoncée dans ce travail. Considérons que la couleur est un élément *essentiel* au cinéma :

Au cinéma, y-aurait-il un moment où la couleur n'a plus rien à dire, à souligner, à faire sentir ou n'évoque plus aucune sensation que la sienne ?

Cinéma *lyrique,* cinéma *abstrait,* cinéma *poétique*, cinéma *peint,* cinéma *expérimental-couleur*, voici quelques éléments de nomenclature, que nous avons croisés dans les lectures effectuées au long de notre recherche, attribués au cinéma réalisé à partir d'une base chromatique. Ces mêmes termes sont aussi souvent utilisés à l'encontre de films, où les couleurs sortent de leur usage habituel, comme dans certaines œuvres de Tarkovski, Antonioni, Kurosawa… Par ces traitements plastiques, ou « poétiques », on parvient assez souvent à détourner les actions ou les usages de la couleur au bénéfice des dispositifs cinématographiques, quand ceux-ci ne sont pas interprétés comme métaphores poétiques de sentiments ou de raisons non traductibles en image. En fait, au cinéma, on finit presque toujours par ignorer ce que serait la couleur en tant que telle, et quel serait sa juste valeur. Si nous relevons cette réflexion, c'est parce que nous croyons possible qu'au cinéma, comme pour la peinture, la couleur peut également atteindre son *degré zéro.* Un degré où la couleur n'est rien de plus qu'elle-même, bien qu'au cinéma, une fois projeté, tout a une autre représentation que celle à son origine.

Dans son saut vers le *Suprématisme*, Kazimir Malevitch utilise le noir et le blanc comme couleurs absolues. Ce mouvement, idéalisé par le peintre russe, et considéré comme un des principaux courants picturaux de la première moitié du XX^{ème}, a été indûment interprété comme art « abstrait »[2]. Le *Carré Noir sur fond Blanc* (1913) et le *Carré Blanc* (1918), et la persistance de ces deux couleurs dans les

[1] *Ibid.*

[2] RIOUT, Denys, *op. cit.* comme le critique Emmanuel Martineau, *op. cit* , s'accordent sur le fait que les peintures et l'idéologie du mouvement *suprématiste* sont bien distinctes des autres mouvement abstractionnistes de la même époque, comme, par exemple, les peintures de Kandinsky qui est « considéré comme le père de l'abstraction ». Dans ce mouvement, la peinture abandonne toutes les références au « monde sensible », la couleur a sa valeur absolue, sans aucun degré d'interprétation ou de symbolisme.

œuvres de cet artiste, indiquent dans quelle mesure ces couleurs « suprématistes par excellence » occupent dans une création où la couleur, ou les couleurs, n'a (n'ont) que leur propre valeur de couleur[1]. Au cinéma, Jacques Aumont a également choisi le noir et le blanc pour aborder la question difficile de la valeur de couleur[2]. Ce noir et ce blanc sont deux des moyens d'atteindre l'inanité de toute possible représentation. Mais ils sont aussi les seules images réelles, comme émanations d'un être non figuratif absolu[3] qui transforme le tout en rien.

> « Le noir de la *Tri-X* utilisé par Coutard est aussi profond, aussi voluptueux que celui de l'orthochromatique de Murnau et de Fritz Arno Wagner, mais il ne dit plus ni la nuit ni le diable ; l'image en noir-et-blanc est celle d'un monde qui est l'envers et le négatif du nôtre, et le pouvoir du film est de rappeler que le négatif de ce négatif n'est, lui aussi, qu'une image »[4].

Dans ces « évolutions » vers le *Suprématisme,* Jean-Claude Marcadé[5] remarque que les peintures de Malevitch se sont progressivement défaites de l'objet et de la forme au profit de la couleur. Celle-ci a pris de plus en plus de place sur ses toiles, non comme substitution ou abstraction des choses, mais comme un absolu de la chose[6]. Dans les films chromatiques de Cécile Fontaine, de Jürgen Reble, et de Stan Brakhage cités précédemment, il existe aussi cette abolition des objets par l'absolu des couleurs. Cet argument nous pousse à résister à les nommer « abstrait ». Dans ces films, rien n'est simple, chaque éclat chromatique apporte ses qualités, qui sont déjà assez complexes. Mais comme ce fut le cas pour les peintures suprématistes, nous, les spectateurs, ne nous contentons pas de la « simplicité » des choses, et attribuons à chaque cadre-couleur une sensation, un temps, un rythme, ignorant la poésie de la « dématérialisation ».

Il n'existe pas une définition arrêtée de ce que serait le cinéma « abstrait», malgré son apparente opposition au monde des images, qui tient à l'effacement de l'objet. Cela ne dissimule pas son idéologie politique. L'« abstraction », dans les

---

[1] MALEVITCH, *op. cit*, 1999.
[2] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 1995.
[3] MALEVITCH, *op. cit*, 1993.
[4] AUMONT, Jacques, *op. cit.* 1995, p. 45.
[5] MARCADÉ, Jean-Claude, *op. cit.*
[6] *Ibid.*

films précédemment cités, est un élément appelé à disparaître lorsque la beauté de l'effacement devient vivante, autrement dit, lorsque que la liberté émanera de la nature épanouissante de la couleur. Il est curieux de constater la convergence de ce genre de cinéma « abstrait » et de Malevitch[1] dans cette volonté de produire une universalité sensorielle chromatique, mais qui s'exprime de manière différente. Alors que peintre s'accroche à la couleur dans un processus de *dénaturalisation* de l'objet, le cinéma va au-delà pour le dépasser. En d'autres termes, ce cinéma adopte une position qui trahit, peut-être, sa peur du vide, comme la peur du silence en peinture[2]. C'est pourquoi, selon notre compréhension, le cinéma « abstrait », comme celui de Stan Brakhage, Jürgen Reble, ou encore de Cécile Fontaine, a envisagé que la couleur puisse compenser le vide, ou que le cinéma puisse se mettre à niveau égal d'une image trompeusement indigente comme celle du *Carré blanc sur fond blanc.* Toutefois, telles les couleurs naissantes de la pensée *suprématiste,* donc sans élément emprunté à la réalité, les couleurs dans ce cinéma « abstrait » n'exigent rien d'autre que la contemplation de leur pure visibilité[3], même si le processus de dématérialisation y est entrevu. Ces deux arts exigent également, afin d'être ressentis comme œuvres des sensations, un regard neuf et non averti, « détaché » de tout embarras figuratif :

> « Quand la conscience aura perdu l'habitude de voir dans un tableau la représentation des coins de nature, des madones et des vénus impudentes, nous verrons l'œuvre purement picturale [...] Je me suis métamorphosé en zéro de forme et me suis repêché dans le tourbillon des saloperies de l'Art académique. »[4].

Pour Malevitch, ce conditionnement du voir conduit à une paralysie de la conscience du spectateur qui ne peut donc guère se rendre disponible à la vrai compréhension du message. En conséquence, il ne parviendrait pas non plus, par la voie de l'expérience contemplative qui lui est ainsi offerte, à remonter à la source de l'être.

« La couleur n'atteint son *degré zéro* au cinéma que lorsqu'on éteint le projecteur ».

---

[1] *Ibid.*
[2] BIANCHI, Olivia, *op. cit.*
[3] RIOUT, Denys, *op. cit.*
[4] MALEVITCH, Kazimir, *op. cit.* 1999, p.179.

CONCLUSION

Quelques mots avant la conclusion

La couleur conférerait-elle une âme au cinéma ? Serait-elle pour le cinéma à peu près ce que la résonance est pour la musique ? Serait-elle le dernier luxe du cinéma, ou la base première de son existence ? Incontestablement, plusieurs questions resteraient en suspend pour finir une recherche, si la finalité de cette étude était de bâtir une taxonomie autour de la couleur et de son essence cinématographique. Loin de là, notre recherche ne s'est concentrée qu'autour de ces effets de *coloris,* encore plus précisément sur quelques-unes des sensations esthétiques produites par leur manifestation. Jacqueline Lichtenstein[1], se référant à la peinture, défend la nécessité de distinguer le coloris de la couleur élément symbolique ou composé de signe. Dans notre travail, pour une question de principe cinématographique, nous avons attribué au coloris le terme d'effet couleur, ou effet chromatique[2]. En tout cas, ce coloris, en tant que cinéma, a réveillé autant de théories, de débats, que son action comme peinture et « musique silencieuse du visible ». Incessante onde variable en fréquence et en amplitude, l'effet couleur est simultané au flux et au reflux du fleuve visuel mise en scène par l'intermédiaire de la projection. Cet effet couleur parcourt de façon instable et rayonnante toute l'étendue cinématographique du *rêve* au *réel.* « Un cinéma qui ne rêve plus, comment pourrait-il rester vivant ?». Dans le cinéma expérimental-couleur, la couleur, peinte, additionnée ou *virée* a dépassé son statut de matériau pour devenir matière, sa maille étendue de photons a colonisé toutes les choses, ce qui inclut la salle de projection et le regard du spectateur, ceux-ci devenant des réceptacles chromo-lumineux à l'infini. Dans ce cinéma, ces effets sont la réalité même de la matière, qui est révélée aux spectateurs dans un tourbillon intense, que

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit*
[2] Concernant ce sujet, nous vous invitons à revenir dans l'introduction générale de ce travail.

l'œil prend pour de la magie. Sur le rôle silencieux de cet effet couleur, qui interfère sur la perception des dimensions spatiales et temporelles dans une projection, nous avons cherché des mots qui nous approchent de leurs conséquences esthétiques. Nous avons essayé de toujours garder à l'esprit que ces effets sont transmis par un moyen naturellement instable, et captés par l'exaltation précaire du regard. C'est ce qui se répète tout au long de l'histoire du cinéma avec l'homme.

En dehors d'une vraie sublimation, rien n'est affirmatif ou définitif en ce qui concerne la couleur en tant qu'image en mouvement. Considérant ce passage comme un avertissement, nous avons préféré nous concentrer sur ses effets, plutôt que sur son essence, même si cela ne nous a pas empêché de nous brûler dans le « feu du coloris[1] ». C'est selon ce principe que nous avons essayé de laisser de côté toutes les pistes psychiques ou symboliques, pour nous aventurer sur les sentiers de la sensation. Une *sensation* tamisée au filtre de notre « être-au-monde », qui, désormais, peut aussi bien s'émerveiller à travers les instants poétiques que par le déploiement de leur durée. Au cinéma, comme dans les autres arts, l'existence primaire de ce *coloris* est naturellement attribuée au créateur : ce coloriste ou « teinturier », dont l'œil est toujours aux aguets, va composer, arracher, trouer, supprimer ou rajouter de la lumière ou de la magie dans des jeux alchimiques. Ces actes ne feront que magnifier le support, révélant la fragilité de ses pigments, et la force de son éloquence. C'est seulement dans une deuxième étape, quand ces couleurs se détachent de la surface comme une masse de lumière chromatique, que l'effet couleur conduira le regard non-averti à une totale *sublimation*, terme qui, d'après Freud, s'est doté d'ambiguïtés complexes[2]. Nous avons choisi de nous appuyer sur une idée qui nous est plus proche, celle de Gilles Deleuze, qui dit que « les mouvements profonds de l'âme désarment la psychologie, justement parce qu'ils ne viennent pas du dedans »[3].

---

[1] LICHTENSTEIN, Jacqueline, *op. cit.*

[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.* 1972.

[3] Deleuze fait usage d'un extrait de Kierkegaard pour souligner que la profondeur de l'image cinéma dépasse souvent les déterminations appliquées à la psychologie. En fait, au sujet de la construction de la théorie et de concept au, ou pour le, cinéma, l'auteur écrit dans les dernières lignes de son *Cinéma 2* : « il y a toujours une heure, midi-minuit, où il ne faut plus se demander « qu'est ce que le cinéma ? », mais « qu'est ce que la philosophie ? ». Le cinéma lui-même est une nouvelle pratique des

Le point de rassemblement de toutes ces œuvres n'existe pas, elles ont été choisies au fur et à mesure de l'avance du travail, exactement parce que chacune d'entre elles présentait des passages où l'effet ou les effets chromatiques avaient quelque chose d'inquiétant et d'inédit. Ce sont les différentes gammes chromatiques de la nature environnementale de l'homme, de la vérité de son existence, de sa vie, et qui touchent le plus intime de son esprit. La pluie, le feu, l'eau, la neige, la rosée, le ciel, le paysage, les bourrasques au raz du sol, la tempête, les grands glaciers, le vide du désert, sont chacun des éléments naturels, dont la description physique n'est déconnecté des perceptions affectives que quand ceux-ci deviennent images au cinéma. Tarkovski se plaint de cette nécessité innée du spectateur d'aller chercher des signes, quand il voit la nature à l'écran, alors que selon son jugement, il serait plus riche et profond d'en jouir tout simplement[1]. Nous pouvons dire que ce n'est pas toujours la vérité, et que l'émerveillement face au *coloris* en est la preuve. Adopter le point de vue d'une *esthétique coloriste* revient à dire que c'est par l'élément couleur que le cinéma « chromatique» doit bouleverser son spectateur, c'est-à-dire ce qui fait du cinéma des couleurs un cinéma couleur.

images et des signes, dont la philosophie doit faire la théorie comme pratique conceptuelle. Car aucune détermination technique, ni appliquée (psychanalyse, linguistique) ni réflexive, ne suffit à constituer les concepts de cinéma même » *in* : DELEUZE, Gilles, *op. cit.*2002, p.228 et 367.

[1] TARKOVSKI, Andreï, *op. cit.* 1989.

Conclusion Générale

Au moment de conclure cette étude, la dernière publication de Mauro Carbone[1] nous est parvenue, et il aurait pu alors sembler que tout allait recommencer. Cette impression ne découle pourtant pas du simple constat qui s'impose de commenter un partisan des idées merleau-pontiennes sur la *chair* et les *choses*, mais plutôt de l'assurance que l'étude des deux livres[2] « vertigineux » qui les exposent, n'a potentiellement pas de fin. Ce sentiment surgit notamment du fait que débats et considérations sur la perception de *la chair* et de *la forme* demeurent d'actualité. Au long de notre recherche, les écrits de ces deux œuvres ont su s'imposer dans notre pensée. L'ouvrage de Carbone vient confirmer que les propositions de Merleau-Ponty sont encore adaptables, illimitées, infinies. Bien entendu, cette caractéristique phénoménologique de la *chair* demeure ouverte à des approches et à de nouvelles analyses, aussi bien taxonomiques qu'esthétiques (ce qui fut notre cas). Par ailleurs, ces alternatives s'étendent au lien inévitable entre le devenir de l'art contemporain et celui du cinéma.

Nous avons essayé de présenter comment ce lien fonctionnait par l'intermédiaire de la couleur. Cette dernière, mise-en-mouvement par la projection, fluctue sur les images et à l'intérieur des pièces, « effets chromatiques lumineux », se constituant ainsi cinéma. Cette proposition de penser la couleur dans l'espace du temps, nous a conduits naturellement à investir le délicat passage du cinéma à l'art de l'installation, de la peinture au coloris en mouvement, de l'esthétique à la philosophie des sensations, et à opérer un certain nombre de mises au point relatives à la conception deleuzienne de cinéma-temps. Si d'un côté, nous avons adopté certaines des considérations de ces deux derniers ouvrages dédiés au cinéma, cette démarche a exigé, en contrepartie, une lecture plus ample se prolongeant aux autres œuvres de l'auteur – dont quelques unes sont citées en note de page. Revenir à Deleuze nous a surtout aidé à comprendre qu'une pensée

[1] CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, VRIN, 2011.
[2] MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1979. Et, *L'œil et l'esprit* Paris, Gallimard coll., 2002.

ne progresse pas nécessairement en faisant opposition ou en niant une autre, et cela nous a permis d'apprendre à faire cohabiter des réflexions diverses autour du temps bergsonien pour « penser ce qui ne peut pas être que pensée », avec l'ambition de produire non des connaissances mais aussi du sens et des concepts[1]. C'est en fonction de ces sens et ces concepts que nous avons tenté de travailler la couleur, en évitant ainsi de produire une longue « doxographie » sur la lumière et la couleur. L'ambition a donc été de travailler la couleur à travers des thématiques fortement liées à d'autres concepts ou d'autres thèmes esthétiques des disciplines en question.

La pensée empirique et phénoménologique qui nous a servi de guides au long de ces pages, a permis corrélativement d'éliminer les barrières invisibles, mais parfois loquaces, entre les cinémas expérimental et classique – qui englobent le cinéma et l'art. La *voyance*, « la faculté supérieure de voir », et le *regard* comme être appartenant au lieu, éliminent partiellement ces barrières. De ce fait, nous comprenons que le concept d'expérimentation correspond aussi bien au cinéma de Fritz Lang qu'à celui de Stan Brakhage. Nous avons par ailleurs cherché à exposer en quel sens ce terme s'étend à la couleur et à la couleur-temps – nous accordant avec Deleuze – en nous référant à Nietzsche, pour qui l'essence se révèle « à un détour de son évolution »[2] – c'est ainsi qu'apparaît la couleur-temps comme durée ou comme interstice cinématographique.

Or, ces premiers paragraphes de « conclusion » laissent entendre que notre conception de l' « effet couleur » lié au temps n'est pas uniquement applicable à un type de cinéma, mais à tous les arts où on retrouve ses dispositifs fondamentaux. Ajoutons que cette entreprise ne s'est pas satisfaite des seules couleurs rencontrées ou classées selon un critère unique, elle a exigé de nous une pensée et une démarche transdisciplinaire. Cette interdisciplinarité, bien que périlleuse, s'est révélée indispensable, voire incontournable à un aboutissement de nos ambitions de passer de la couleur-mouvement à la couleur-temps – ce qui en toute logique philosophique (ici encore « emballée » par la pensée bergsonienne à la fois évolutionniste et phénoménologique) ne devrait pas nous étonner, même quand

[1] MONTEBELLO, Pierre, *op. cit.*
[2] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 2002, p. 61.

cette interdisciplinarité est évoquée dans une dimension perceptive (là encore loin des taxonomies des signes et des symboles).

Dans les dernières lignes de son second volume sur le cinéma, Deleuze avoue ignorer ce qu'il y aurait au-delà de l'image-temps, au point de ne plus le chercher et de se concentrer sur les « aspects non encore connus » de cette dernière[1]. Cette observation intervient dans le cadre d'une réflexion proposant une alternative d'une nouveauté qui succéderait à « l'après cinéma narratif », et que nous avons saisie sans inflexion alarmiste. Une nouvelle attitude vis-à-vis de l'image en mouvement est indubitablement en train de monter depuis la seconde moitié du XX^{ème} siècle, particulièrement depuis les années 1970 – 80 qui annoncèrent l'art du cinématographe et qui relancèrent ou déplacèrent le cinéma vers les salles de musées et les galeries.

En quoi la couleur vient-elle s'ajouter à cette évolution ?

Cette interrogation s'affirme comme la plus fréquente émanant de nos proches, quand ils entendent succinctement l'exposé de ce travail. Nous l'évoquons ici parce que, pour nous, ces mots ont pris valeur de motivation, comme si ce simple défi cachait le potentiel poétique de notre démarche, à la fois attirée par la fugacité de la couleur (l'incapacité à la juger, à la figer face aux normes ou à une définition) et à la fois tentée par l'envie, paradoxale, de la casser et de la déplacer vers une proposition temporelle au sein de l'espace cinéma. Bien entendu, ce ne sont pas les qualités abstraites ou symboliques des couleurs qui ont légitimé notre recherche et le choix des œuvres, mais plutôt l'incapacité à les saisir. Tout cela nous semble éminemment cinématographique, les attributs de ces couleurs ne sont plus attachés à ceux de la peinture, bien que cette dernière reste une référence, mais dans une nouvelle relation de perception mouvante. En proposant d'approcher la couleur au cinéma selon une perspective non picturale, notre thèse est avant tout motivée par la perception phénoménologique comme médium de temps et des choses. Cette démarche a exigé un effort de théorisation et de dépassement des expressions concrètes ou courantes sur la couleur et surtout une prise de

[1] DELEUZE, Gilles, *op. cit.* 2002, pp. 342-366.

conscience de la place du regard du spectateur, avec le retour de l'homme dans le paysage auquel il appartient.

De Bergson à Merleau-Ponty, cette prise de position s'est montrée indispensable pour produire ce qui s'est révélé humblement comme un travail « de perception phénoménologique », inspiré par les manifestations chromatiques et le temps cinématographique à partir d'un objectif principal : rapprocher le temps et la couleur, en les poussant au-delà des signes et des symbolismes. Face à cet objectif, une interrogation a joué un rôle fort : comment parler de la *durée* et de l'*instant* au cinéma, en ayant comme objet les performances chromatiques qui n'appartiennent pas plus à l'image qu'à l'espace ? Au moment de formuler nos ultimes mots sur ce sujet, il nous a semblé légitimement nécessaire de revenir à cette question essentielle, en même temps que de revendiquer la place de l'esthétique « sensationnelle » dans la perception du (des) temps et des (de la) couleur(s) comme éléments constitutifs du présent travail scientifique, mais aussi de pouvoir ouvrir ce sujet vers des pistes qui n'ont pas pu être ici complètement exploitées. Compte tenu de l'interdisciplinarité revendiquée depuis l'introduction, ces deux principaux éléments ont été soumis à des approches particulièrement multiples comme le cinéma le revendique. Bien que cette démarche interdisciplinaire ait été fructueuse en apportant des réflexions hétérogènes qui circulent autour et sur les sujets de l'art, de la couleur et du cinéma, elle a toutefois exigé de nous une aptitude à manier une recherche éclectique sans trop se disperser. Plus généralement, nous étions confrontés au fait que chaque discipline possède ses propres idées, qui ont constitué d'autant plus de problèmes qui animent et qui actualisent nos démarches au fur et à mesure que nos idées avançaient. Il reste certainement un nombre considérable d'œuvres et de penseurs que nous aurions pu citer et approfondir, mais pour une question de temps et surtout de discernement méthodologique, nous avons choisi de nous concentrer sur ceux que nous considérons être la base d'un cheminement dans la performance de la couleur et du temps dans le cinéma contemporain. Plusieurs autres pistes peuvent et doivent être exploitées et élargies, tout comme plusieurs autres auteurs et artistes l'ont proposé avant nous. Néanmoins, nous avons élaboré nos démarches, non pas autour des théories et des doctrines du cinéma,

mais plutôt sur les concepts que le cinéma suscite et qui sont eux-mêmes en rapport avec d'autres concepts correspondant à des pratiques artistiques et à des pensées esthétiques et philosophiques, n'ayant entre eux aucune prérogative hiérarchique. De ce fait, nous sommes une fois de plus d'accord avec Deleuze quand il défend que les choses se font au niveau des interférences multiples. Gouvernés par cette pensée directrice, nous avons essayé d'écrire sur les concepts du cinéma-couleur au lieu de chercher à lui constituer une théorie ou une authenticité.

En tout cas, nous avons cherché à parler et du cinéma et de la couleur au pluriel, mais en se limitant à un univers du cinéma et de l'art expérimental. Nous avons considéré dans l'exorde de ce travail, guidés par les réflexions de Jacques Aumont et de Philippe Dubois, que la validation du cinéma en tant qu'art n'est plus d'actualité. Interrogeant la vocation des couleurs au cinéma, nous avons pu accéder à certains éléments relevant des dispositions et des particularités qui, en d'autres temps, étaient singulièrement utilisées par la peinture. Dépassant largement le domaine pictural, ces éléments sont aussi extensibles à tout art visuel, notamment celui de l'image en mouvement. La maturité de notre compréhension sur les dispositifs cinématographiques est principalement parvenue à travers les *performances* et les installations. Cependant, les écrits « classiques » sur la couleur et sur les aberrations perceptives de la lumière chromatique nous ont sensibilisés à la pensée phénoménologique. Nous sommes parvenus, à partir de notre corpus, à esquisser certaines caractéristiques des deux éléments clefs – couleurs et temps. L'intellection sur la performance esthétique de ces deux éléments – de l'un par l'autre ou de l'un dans l'autre – demande, plus que jamais, à être approfondie. Il s'agit alors de faire évoluer de manière méthodique les couleurs cinématographiques vers d'autres approches théoriques où celles-ci ne seront plus un attribut de « parure ». Nous avons choisi la voie de la sensation esthétique, mais beaucoup d'autres sont encore possibles et peu exploitées. Mais, cette évolution peut aussi s'opérer par un retour à l'analyse critique, pourtant non moins innovante, d'un *raisonnement* plastique sur les apparitions couleurs.

Dans le contexte de ce travail, la phénoménologie apparaît donc comme un outil dans le domaine de la recherche cinématographique et non comme une

idée primordiale pour la compréhension de la discipline. Ce choix s'explique en partie par notre envie de mettre l'accent sur ce qui, selon notre jugement, capture le regard lorsque le spectateur est dans un « cinéma du non-lieu ou du néant », où les couleurs sont les principaux repères de temps et d'espace. Il nous semble que la nature non catégorique de la couleur, principalement celle de la lumière chromatique, s'accorde bien à la démarche de la phénoménologie, dans la mesure où celle-ci ne s'enferme pas dans des considérations strictes, mais s'ouvre à des contributions théoriques. Il n'a pas été question ici de proposer un catalogue d'œuvres dont les mutations chromatiques seraient l'objet d'un suivi détaillé et systématique. L'idée est plutôt de présenter des problèmes simples qui ont trait au statut même de manifestations chromatiques au sein du mouvement et du temps. Il a également été question de penser le statut d'« effets couleurs » pour nous, spectateurs, qui vivons ces phénomènes dans des salles placées aussi bien dans des centres commerciaux que dans des lieux désaffectés ou dans des musées. Dans ses textes, Deleuze insiste sur l'existence des modes d'expression propres au cinéma. Nous savons que ceux-ci dépendent essentiellement de la volonté de l'auteur de « constituer le cinéma comme un art original ». Cette démarche se révèle défaillante si l'on considère les principes qui accordent à cet art un corps proprement *cinématographique*, bien que cette idée, dans sa conception, soit indissociable des techniques des multiples disciplines dont cet art dispose. Il n'est pas question de revenir à ce problème en terme de pureté des arts, thématique féconde et chère à Bazin qui accompagne la théorie du cinéma. Il demeure que ce raisonnement de Deleuze n'échappe pas à un certain régime de séparation entre les arts, alors que l'auteur a été lui-même contemporain des œuvres et des idées qui prônaient de « multiples cinémas ». Au-delà de l'évolution langage-forme (énoncée par Deleuze), nos prospectives débouchent vers d'autres formes de *cinémas*[1]. Nous n'avons pas prétendu faire une analyse qui élève ces manifestations à une nouvelle catégorie de couleur, mais plutôt donner, de façon succincte, du relief à certains « effets » dont le rapport avec le temps cinématographique reste à élargir.

---

[1] BELLOUR, Raymond, *« Le cinéma, seul" Multiple cinéma », in : Le septième art, Jacques Aumont, Paris Léo Scheer, 2003, pp. 257- 279.*

Si nous devions choisir un thème pour boucler notre parcours, ce serait précisément celui de la « performance ». Cette notion est certainement celle qui convient le mieux, selon notre jugement, aux enjeux de cette thèse, en passant par les « rendements » chromatiques (*yields*) de Turrell jusqu'aux agencements des couleurs dans les œuvres de Tarkovski et Sokourov, ceux-ci ayant exigé des « va et vient » constants entre divers lieux théoriques. L'idée a indéniablement été guidée par nos expériences personnelles, constituées de plusieurs rencontres, qu'elles soient d'ordre académique, artistique et/ou personnel. Ces événements ont constitué l'ossature d'une grande « performance » qu'on nomme ici thèse, même si cette dernière ne suffit pas à justifier, à elle seule, un acte de « performance » comme concept majeur. L'originalité de notre hypothèse, la « performance » des effets couleurs comme véhicules des sensations de durées et des instants au sein du cinéma, impose un choix de corpus et d'approches aussi original. C'est pourquoi nous n'avons pas établi une hiérarchie entre les œuvres, mais un échelonnement par les manifestations des couleurs qui nous ont dirigés vers la production des chapitres relatifs aux contextes sensationnels et expérimentaux de ces expressions couleur.

Nous avons considéré le rythme temporel à partir des manifestations des effets chromatiques et les formes qu'ils occupent dans l'espace. En d'autres termes, nous avons envisagé que le mouvement ou la saturation de ces effets couleurs constituait une donnée de temps et transformait la profondeur spatiale de façon stable ou variable. Contrairement de ce que croyait Delaunay[1], ces actions dans le cinéma sont différentes et variables d'un plan à l'autre, les couleurs s'étendent dans le temps ou se fondent très rapidement en créant parfois des sensations de *durée* (rythme et profondeur) ou d'*instant* furtif (arythmie et relief). Nous avons cherché à démontrer que ces événements pouvaient réaliser des actions antagonistes au montage, en engendrant une longueur entre les plans ou fragmenter le temps au sein d'un même plan continu. Cette durée est bergsonienne dans la mesure où elle profère l'idée d'un temps continu, élargi par son mouvement dans l'espace. Dans les première et seconde parties, nous avons

[1] DELAUNAY, Robert, *op. cit.*

eu affaire à des couleurs qui transforment la structure spatiale et la profondeur par leur déplacement ou par leur saturation vacillante. Dans ces cas-là, les effets couleurs ont su naturellement s'imposer comme *formes en transformation,* représentant le mouvement cinématographique. Dans ces œuvres, on retrouve une tendance perceptuelle à représenter l'espace-temps. Sans vouloir imposer une tendance artistique à leurs réalisateurs, ces événements chromatiques présentent une *organisation de la forme* dans le processus visuel des œuvres.

C'est dans la transition entre la seconde et la troisième partie, principalement dans la troisième, que nous avons travaillé sur la répétition des manifestations chromatiques comme indice de mouvement inopiné et de fragmentation du temps. Par ces mouvements arythmiques qui sautent à l'écran ou qui jaillissent et fanent sans créer de suite, le temps se fractionne et sa structure modifie la perception de l'espace. L'espace et le temps deviennent aussi plastiques et élastiques grâce aux éclats dynamiques des couleurs. Ces éclats, parfois brûlants, ou ces vestiges de couleurs, contrastent avec la possibilité des raccords entre le regard et les figures, entre les figures, entre les figures et l'espace, et entre l'espace et le fond. Ces arythmies plastiques ne détruisent pas l'organisation visuelle, mais en créent une nouvelle : l'organisation du mouvement à partir des instants qui relèvent d'une non-organisation des sens. Donc, ce ne sont pas seulement des effets chromatiques au ralenti ou saturés qui font du temps au cinéma un espace de songe, mais leurs apparitions elles-mêmes, à la condition que celles-ci soient libres d'attachements figuratifs.

C'est seulement à la fin de ce travail, en relisant les textes achevés, que nous nous sommes rendu compte que les deux derniers chapitres sont considérablement imprégnés des attentions « phénoménologiques » de Bazin. En fait, les considérations dans ces chapitres VIII et IX, dans lesquels nous prétendions faire le plaidoyer de la performance de la révélation et de l'effacement de l'image au profit de la couleur, n'ont pu échapper aux considérations phénoménologiques qui font émerger l'essence de l'« *Ontologie* de l'image photographique ». Cette réflexion, datée de 1945 et qu'André Bazin a d'abord publiée dans un texte sur le « problème de la peinture », et qui sera finalement choisie comme texte inaugural de son livre *Qu'est-ce que le cinéma ?* en 1958, vient

nous rattraper dans les dernières pages de cette thèse. Ce qu'il y a d'« avant-garde et libérateur » dans ce texte de Bazin n'est pas, comme croyait Jean Ungaro[1], l'acte de dévoilement de la révélation par laquelle on fait apparaître sur la pellicule les images qui y étaient virtuellement contenues. Par un exercice d'analogie, on pourrait l'associer à l'acte de dévoilement des *performances* de *«* développements » tel qu'*Instabile materie* de Jürgen Reble. Cette œuvre met à jour ce qui a été jusque là caché aux yeux du public, maintenu dans le secret obscur des tubes de développement. L'observation de Bazin est partie prenante de nos chapitres. Comme l'a écrit l'auteur, « [...] la couleur ne pouvait d'ailleurs dévorer la forme qu'autant que celle-ci n'avait plus d'importance imitative »[2], continuant à nous séduire par le sublime.

Nous avons considéré que, aussi mutant et multiple que l'art et le cinéma, le spectateur a su s'adapter pour ne plus se sentir importuné par la question du temps cinématographique dans un espace qui lui impose le statut antagoniste de « spectateur-visiteur », comme l'indique Dominique Païni[3]. Ce récepteur spirituel n'est plus assis dans l'attente que les choses se fassent, il parcourt les images et les espaces, il n'est plus devant l'image mais dans l'image elle-même, il n'est plus devant le temps mais dans l'action des temps. Par cette performance, certains cinéastes dédient leur art d'espaces-installations et convoquent le spectateur à élargir sa vision en multipliant les sensations. Ne serait-ce pas également un « cinéma du réel » ? Des expériences de temps dans leur état le plus simple ? Les questions sur les sensations de temps dans ces cinémas d'expérimentation auraient pu être vraisemblablement posées sans le biais de la couleur, mais il est plus stimulant de penser à travers ses manifestations. D'autant plus que la lumière chromatique est l'élément qui rassemble ces dernières au cinéma.

L'ambition de ce travail a été de fournir quelques outils pour une approche plausible sur les effets couleurs, à travers la mise en place d'une méthode empruntée à la fois à l'anthropologie des images, et fondée sur une pensée empirique comme celle de Bazin. L'existence d'un raisonnement

---

1 UNGARO, Jean, *op.cit.*
2 BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?* Les éditions du CERF, 2002, p. 17.
3 PAÏNI, Dominique, *op. cit.* 2002.

phénoménologique dans ces images, manifestée par la forme couleur, traduit ce que, pour nous, le cinéma recèle de plus cher : le regard et la relation entre le regardant et le regardé. Conçue comme une élaboration de possibilités esthétiques et critiques, cette thèse n'envisage pas d'apporter des réponses définitives, mais de soulever des questions sur les possibilités offertes par l'étude de la couleur et du cinéma. Nous attendons, en tout cas, que les questions ouvertes ici permettent d'élargir le sujet dans la discipline.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

CINÉMA

ADAMS, Sitiney Paul (dir), *The Avant-Garde film,* New York, New York University Press, 1978

ALBERA, François, *Les formalistes russes et le cinéma*, *Poétique du film,* Nathan, 1996

ALBERA, François, *L'avant-garde au cinéma*, Paris, Armand Colin, 2005

AMENGUAL Barthélémy, *Que Viva Eisenstein,* L'Âge d'Homme, Coll. « Histoire et théorie du cinéma », 1981

ARNHEIM, Rudolf, *Le cinéma est un Art,* trad. de l'anglais par Françoise Pinel, Paris, L'Arche, 1989

AUMONT, Jacques, *Du visage au cinéma*, Paris, Cahier du cinéma, 1992

AUMONT, Jacques, *Introduction à la couleur*: *des discours aux images,* Paris ; Armand Colin, 1994

AUMONT, Jacques, *L'ombre et la lumière, une histoire immortelle*, Cinémathèque, n° 5, 1994

AUMONT, Jacques (dir.), *La couleur en cinéma,* Milano - Paris, Mazzota - Cinémathèque française, 1995

AUMONT, Jacques, *L'œil interminable*, Paris, Librairie Séguier, 1989, 1995

AUMONT, Jacques, « Des couleurs à la couleur », *in* : *La couleur en cinéma*, 1995, pp. 31-62

AUMONT, Jacques, *À quoi pensent les films ?* , Paris, Séguier, 1997

AUMONT, Jacques, BEAUVAIS, Yann, BELLOUR, R. *et al. Projections, les transports de l'image*, Vanves, Ed. Hazan / Le fresnoy / AFAA, 1997

AUMONT, Jacques, *De esthétique au présent*, Bruxelles, De Boeck Université, 1998

AUMONT, Jacques, *La mise en scène,* Bruxelles, De Boeck Université, 2000
Consultation partiel sur Google livres 03 -02 - 2009 15h 21mn, pp. 6- 93

AUMONT, Jacques, et MARIE, Michel, *Dictionnaire théorique et critique du cinéma,* Paris, Nathan, 2001

AUMONT, Jacques (dir.), *Le septième art,* Paris Léo Scheer, 2003

AUMONT, Jacques, *Matière d'image*, Paris, Images Modernes cinéma, 2005

AUMONT, Jacques, *L'attrait de la lumière,* Crisnée, Yellow Now, 2010

BEAU, Frank, DUBOIS, Philippe, LEBLANC, Gérard, *Cinéma et dernières technologies*, Paris, INA, 1998
BADIOU, Alain « Le cinéma comme faux mouvement » in : L'Art *du Cinéma,* n ° 4, Paris, 1993, pp. 1-5
BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma ?,* Cahiers du cinéma, Les éditions du Cerf 2002

BEAUVAIS, Yann, *Poussière d'image,* Ed. Paris Expérimental, 1998

BEAUVAIS, Yann et BOUHOURS, Jean-Michel (dir.), *Le je filmé,* Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1995

BEAUVAIS, Yann et BOUHOURS, Jean-Michel (dir.), *Monter sampler*, Ed. du Centre Pompidou, 2000

BEAUVAIS, Yann et DAMIEN, Jean Collin (dir.), *Scratch Book 1983-1998*, Paris, Light Cone, 1998

BELLOUR, Raymond, « La forme par où passe mon regard », *in :* Marcel Rodenbach, *Dans la vision périphérique du témoin*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1987

BELLOUR, Raymond, *L'Entre-images,* Paris, Ed. La différence, 2002

BELLOUR, Raymond, « Le cinéma, seul, Multiple cinéma », *in* : *Le septième art,* Jacques Aumont (dir.), Paris Léo Scheer, 2003, pp. 257- 279

BERNARDI, Sandro, *Le regard esthétique ou la visibilité selon Kubrick,* Paris, PUV – Presse Université de Vincennes Paris VIII, 1994

BIRO, Yvette, *Le temps au cinéma*, Lyon, Aléas, 2007

BONFAND, Alain, *Le cinéma Saturé,* Paris, PUF – Epiméthée, 2007

BONFAND, Alain, « Perspective désertée », *in :* Alain Bonfand, Gérard Labrot, Jean-Luc Marion, *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Editions de la différence, 1985, pp. 57-86

BRENEZ, Nicole, et, LEBRAT, Christian (dir.), *Jeune, Dure, et Pure ! Une histoire du cinéma d'avant-garde et expérimental en France*, Milan, Cinémathèque française et Mazzota, 2001

BRENEZ, Nicole, *Cinéma d'avant-garde*, Paris Cahiers de cinéma, 2006

CHATEAU, Dominique, *Cinéma et philosophie*, Paris Armand Colin, 2005

CHATEAU, Dominique, *Philosophie d'un art moderne : Le cinéma*, Paris, Harmattan, 2009

CHION, Michel, « Colorisation », *in* : J. Aumont (dir.), *La couleur en cinéma,* Paris, Cinémathèque française-Mazzota, 1995, pp. 63-69

CORTADE, Ludovic, *Le cinéma de l'immobilité*, Pairs, Publication de la Sorbonne 2008

DESLAW, Eugène, *Ombre blanche – lumière noire*, Paris, Paris Expérimental, 2004

DE BEAUREGARD, Raphaëlle da Costa (dir.), *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009

DE BAECQUE, Antoine, *Nouvelle vague : Une légende en question*, Paris, Cahier du cinéma, 1998

DUBOIS, Philippe, « Hybridation et métissage – Les mélanges du noir-et-blanc et de la couleur », *in* : J Aumont (dir.), *La Couleur en Cinéma,* Cinémathèque française, 1995, pp. 74-92

DUBOIS, Philippe, « La tempête et la matière temps, ou le sublime et le figural dan l'oeuvre de Jean Epstein», *in* : J. Aumont (dir.), *Jean Epstein - Cinéaste, poète, philosophe*, Paris, Cinémathèque française, 1998, pp. 267- 323

DUBOIS, Philippe, *Cinema vídeo e Godar,* São Paulo, Cosac naify, 2003

DUBOIS, Philippe, « La question du figural », *in* : Pierre Taminaux, *Cinéma-Art(s) plastique (s),* Paris, L'Harmattan, 2004, pp. 51-76

DUBOIS, Philippe, *La question vidéo – Entre cinéma et art contemporain*, Crinée, Yellow Now, 2011

DUGUET, Anne- Marie, « Quelles méthodologies pour un "nouvel" objet? », *in* : René Payant (dir.), *Vidéo*, Montréal, Artextes, 1986

EIKHENBAUN, Boris, « Problèmes des ciné-stylistique » *in* : F. Albera. *Les formalistes russes et le cinéma. Poétique du film,* Paris, Nathan, 1996

EISENSTEIN, Sergei Mikailovitch, *Le film : sa forme son sens,* adapté du russe et de l'anglais sous la direction d'Armand Panigel, Paris, C Bourgois, 1976

Titre Original:

EISENSTEIN, Sergei Mikailovitch, *The Film Sense,* San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1975

EISENSTEIN, Sergei Mikailovitch, *O sentido do filme,* Version revue et éditer au Brésil sur le titre: tradução Tereza Ottoni, São Paulo, Jorge Zahar Editeur, 2002

EISNER, Lotte, *A tela demoníaca*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1985

ESTEVE, Michel *et al, Akira Kurosawa,* Etudes cinématographique, Paris, Minard, 1990

GAMEL, Caroline. « Jean-Luc Godard : Lettre à Freddy Buache » *in* : J. Aumont (dir.), *La couleur en cinéma.* Paris, Cinémathèque française-Mazzota 1995**,** pp. 70-72

GRANGE, Marie-Françoise, « autoportrait et cinéma », *in* : Pierre Taminiaux et Claude Murcia (dir.), *Cinéma art (s) plastique(s)*, Paris L'Harmattan, 2001, pp.151-169

KUROSAWA, Akira, *Comme une biographie*, Tdr. Michel Chion, Cahier du Cinéma, 1995

LEUTRAT, Jean-Louis, « De la couleur mouvement aux couleurs fantômes » *in* : *La couleur en cinéma*, 1995, pp.25-30

LEMAITRE, Maurice, *Le film est déjà commencé?,* Paris, Collection Lettrisme, Cahiers de l'externalité, 1999

LE GRICE, Malcoln, *Abstract film and beyond*, Cambrigde Ma, Mit Press, 1977

LOISELEUX, Jacques, *La lumière*, Paris, Cahiers du cinéma, 2005

MACHADO, Arlindo, *Pré-cinema & pos-cinema*, Campinas – SP. Papirus editora, 2007

MC KANE, Miles et BRENEZ, Nicole (dir.), *Poétique de couleur. Anthologie,* Paris, Auditorium du Louvre/ Institut de l'image, 1995

MAYER, Janowitz and Wiene, *The Cabinet of dr. Caligari*, London, Lorrimer Publishing (Classic film scripts), 1984

MITRY, Jean, *Le cinéma expérimental – Histoire et perspective*, Paris, Ed. Seghers, 1974

MORIN, Edgar, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Ed. Minuit, 1956 et 1980

PINEL, Vincent, *Vocabulaire technique du cinéma*, Paris, Nathan, 1996

RANCIERE, Jacques, *Malaise dans esthétique,* Paris, Galilée, 2004

SATO, Tadao, *Le cinéma japonais (tomes I et II),* Paris, Centre George Pompidou, 1995

SCHEFER, Jean Louis, *Du monde et du mouvement des images,* Ed. Cahier du cinéma, Coll. Essais, 1997

SCHEFER, Jean Louis, *L'homme ordinaire du cinéma*, Paris, Ed. Cahier du cinéma, Coll. Petite Bibliothèque, 1997

SCHNEIDER, Roland, *Histoire du cinéma allemand*, Paris, Edition du Cerfs 1990

TARKOVSKI, Andreï, *Le temps scellé,* Trd. Anne Kichilov et Charles H de Brantes. Paris, Cahier du Cinéma, 1989

TARKOVSKI, Andreï, *Sculpting in the time,* Trd. Kitty Hunter-Blair, London, The double head, 1988

TESSIER, Max, *Images du cinéma japonais,* Paris, Henri Veyrier, 1990

TESSIER, Max, *Le cinéma japonais, une introduction*, Paris, Armand Colin, 2008

UNGARO, Jean, *André Bazin : généalogies d'une théorie*, Paris, L'Harmattan, 2002

VACCHE, Angela Dalle, *Cinema and Painting: How Art is used in film*, London, The Athlone Press, 1996

VACCHE, Angela Dalle, PRICE, Brian (dir.), *Color – The film reader,* Nova York, Routledge, 2006

VANCHERI, Luc, *Cinéma et peinture,* Paris, Armand Collin, 2007

XAVIER, Ismail, *Alegorias do subdesenvolvimento : Cinéma Novo, Tropicalismo, Cinéma Marginal,* S. Paulo, Brasiliense, 1993

YOUNG, Paul, DUCAN, Paul (dir.), *Le Cinéma Expérimental,* Paris, Taschen, 2009

PHILOSOPHIE, ESTHETIQUE DE L'IMAGE

D'AQUIN, Thomas, *Commentaire du traité d'Ame d'Aristote*, Trad. Jean Marie Vernier, Paris, VRIN, 1999

ALBERTI, Leon Battista, *De la peinture,* Paris, Seuil, 2004

BANU, George, *L'homme de dos, Peinture, théâtre,* Paris, Adam Biro, 2001

BACHELARD, Gaston, *Dialectique de la Durée,* Paris*,* Presses universitaire de France, 1963

BACHELARD, Gaston, *L'Intuition de l'instant*, Paris, Edition Stock, 1992

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves essais sur l'imagination de la matière*, Paris, Bibliothèque Général française, 1993

BACHELARD, Gaston, *Fragment d'une poétique du feu*, Presses Universitaire de France, 1998

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Presses Universitaires de France, 9e édition, 2007

BALTRUSAITIS, Jurgis, *Aberrations. Essai sur la légende des formes*, « Les perspectives dépravées – I », Paris, Flammarion, 1995

BARTHES, Roland, « Le troisième sens », *in* : *L'obvie et l'obtus : essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982

BATCHELOR, David, *La peur de la couleur*, Paris, Ed. Autrement frontières, 2001

BATCHELOR, David, *Cromofobia*, São Paulo, Senac, 2008

BEAUD, Michel, *L'art de la thèse,* Paris, Ed. La découverte, 2006

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Eisenstein*, 1922. Un document produit en version numérique par Marcelle Bergeron, bénévole Professeur à la retraite de l'École Dominique-Racine de Chicoutimi, Québec et collaboratrice bénévole. Source en ligne : http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin

BERGSON, Henri, *La pensé et le mouvant,* Presses Universitaires de France, 15e édition 2003

BERGSON, Henri, *La pensé et le mouvant,* Presses Universitaires de France, 6e édition 1998

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Presses Universitaires de France, 8e édition 2008
BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Presses Universitaires de France, 7e édition 2004

BERGSON, Henri, *L'évolution créatrice,* Paris, Presses Universitaire de France, 10e édition, 2006

BERGSON, Henri, *Durée et simultanéité, à propos de la théorie d'Eisenstein*, 1922
Site web: http://www.geocities.com/areqchicoutimi_valin (1/7/2008)

BIANCHI, Olivia, *Hegel et la Peinture,* Paris, Harmattan, 2003

BONFAND, Alain, LABROT, Gérard, MARION, Jean-Luc *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Editions de la différence, 1985

BRUSATIN, Manlio, *Histoire des couleurs*, Trd. Claude Lauriol, Flammarion 1986

CARBONE, Mauro, *La chair des images : Merleau-Ponty entre peinture et cinéma*, Paris, VRIN, 2001

CARLSON, Marvin, *performnce a critical introduction,* New york – London, 1996

CARROLL, Lewis, *The annoctated Alice: the Definitive Edition*, New York, W.W. Norton, 2000

CHANGEUX, Jean-Pierre, (dir), *La Lumière au siècle des lumières&aujourd'hui –Art et science,* Paris, Odile Jacob, 2005

CLAIR, Jean, *Sur Marcel Duchamp et la fin de l'Art,* Paris, coll. Art et Artiste, Gallimard, 2000

COUNGY, Gaston*, L'art au Moyen âge - Origines de l'art chrétien, l'art byzantin, l'art musulman, l'art gothique,* Paris, Firmin-Didot ,1894
Source : Bibliothèque nationale de France,
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb302784006

DE PILES, Roger, *L'idée du peintre parfait*, Paris, Gallimard, Coll. Le promeneur, 1993

DA VINCI, Leonardo, *Trattato della Pitura,* Roma, Newton Compton, 2006 (œuvre intégrale)

DE VINCI, Léonard, *Traité de la peinture*, traduction commentée par André Chastel, Ed. Calmann-Lévy, 2003
Source : Bibliothèque nationale de France, Source : www.gallica.bnf.fr

DEKENS, Olivier, *Kant*, Paris, Amand Colin - Coll. Cursus, 2003

DE LACOTTE, Suzanna Hême, *Deleuze, philosophe et cinéma,* Paris, L'Harmattan, 2001

DELAUNAY, Robert, *Du cubisme à l'art abstrait*, Paris, S.E.V.P.E.N, 1957.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation, 2 Peintures,* Paris, Ed. La différence, Paris 1981

DELEUZE, Gilles, *Logique du sens*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985

DELEUZE, Gilles, *Foucault*, Paris, Les éditions de Minuit, 1986

DELEUZE, Gilles, *L'image - mouvement. Cinéma 1,* Paris, Les éditions de Minuit, 2002

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux,* Paris, Les éditions de Minuit, 2002

DELEUZE, Gilles, *Différence et répétition,* Paris, Épiméthée PUF, 2005

DELEUZE, Gilles, et GUATTARI, Félix, *Qu'est-ce que la philosophie,* Paris, Les éditions de Minuit, 2005

DELEUZE, Gilles, *Image-Temps. Cinéma 2,* Paris, Les éditions de Minuit, 2006

DÉOTTE, Jean-Louis, *L'époque des appareils,* Paris, Léo Scheer – Lignes Manifeste, 2004

DÉOTTE, Jean-Louis « l'époque de l'appareil perspectif » *in* : *Esthétiques,* Paris, L'Harmattan, 2001

DERRIDA, Jacques, *La vérité en peinture,* Paris, Flammarion, 1978

DIDEROT, Denis, « mes petites idées sur la couleur », *in* : *Œuvres esthétiques*, Paris, Pierre Vernière, 1988

DIDI-HUBERMAN, George, *Fra Angelico. Dissemblance et figuration*, Paris, Flammarion, 1990

DIDI-HUBERMAN, George, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Les éditions de Minuit, 1992

DIDI-HUBERMAN, George, *Devant le temps - Histoire de l'art et anachronisme des images,* Paris, Les éditions de Minuit, 2000

DIDI-HUBERMAN, George, *L'homme qui marchait dans la couleur*, Paris, Les éditions de Minuit, 2001

DIDI-HUBERMAN, George, *Devant l'image,* Paris, Paris, Les éditions de Minuit, coll. Critiques, 2001

DIDI-HUBERMAN, George, *La peinture incarnée*, Paris, Les éditions de Minuit, 1985

FAVARETTO, Celso, « Tropicália : a explorasão do Óbvio », *in*: Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revolução na cultura brasileira,* S. Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 81-99

FOUCAULT, Michel, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, Coll. Bibliothèque des sciences humaines, 1969

FOUCAULT, Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975

FOUCAULT, Michel, *Histoire de la sexualité*, vol. 2 : *L'usage des plaisirs*, Paris, Gallimard, 1984

FAYET, Sylvie, « Le regard scientifique sur les couleurs à travers quelques encyclopédistes latins du XIIe siècle », *in* : *Bibliothèque de l'école des chartes.* 1992, tome 150. pp. 51-70.
http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1992_num_150_1_450643
(Consulté le 13 mars 2011)

FLEISCHER, Alain, *Les laboratoires du temps – Ecris sur cinéma et photographie 1,* Paris, Gallade éditions, 2008

FLORENSKY, Paul Pavel Alexandrovitch, *La colonne et le fondement de la vérité,* Lausanne, L'âge d'homme, 1975

FLORENSKY, Paul Pavel Alexandrovitch, *La perspective inversée* suivi de *L'iconostase,* Trd. Françoise Lhoest, Lausanne, Edition L'âge d'homme, 1992

FRANCASTEL, Pierre, « Bergson et Picasso », *Etudes philosophique IV*, Paris, Les Belles Lettres, 1945, pp. 199-213

FRANCASTEL, Pierre, « La couleur dans la peinture contemporaine » *in* : *Problèmes de la couleur*, Paris, Bibliothèque Générale de l´École Pratique des Hautes Études, 1957, pp. 255-276

FRANCASTEL, Pierre, *L'image, la vision et l'imagination : l'objet filmique et l'objet plastique,* Paris, Deonël-Gonthier, 1983

FLUSSER, Vilém, *Filosofia da caixa preta,* Rio de Janeiro, Relume dumará, 2002

GAGE, John, *Color and Culture, Practice and meaning form Antiquity to Abstraction*, University of California press, 1999

GAGE, John, *Color in art,* London, Thames&Hudson, 2006

GÉLY, Raphaël, « La transcendance de l'apparaître », *in* : *Les usages de la perception : réflexions merleau-pontiennes*, Paris, coll. Bibliothèque philosophique de Louvain 65, Ed. Peeters Louvain-Paris, 2005, pp. 97-98

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Le traité des couleurs*, Trad. Henriette Bideau, Paris, Triades, 1973

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Le traité des couleurs,* accompagné de trois essais théoriques, Préface de Rudolf Steiner, textes présentés par Paul-Henri Bideau, trad. Henriette Bideau, IV^{ème} édition, Paris, Triades, 2000

GOETHE, Johann Wolfgang Von, *Matériaux pour l'histoire de la théorie des couleurs,* trad. de l'allemand Maurice Elie, préface d'Eliane Escoubas, Toulouse, Presses universitaires du Miral, 2003

GOLDBERG, RoseLee, *La performance du futurisme à nous jours*, Paris, Thames&Hudson, 2001

GOLDBERG, RoseLee, *Performance art en action,* Paris, Thames&Hudson, 1999

GOLDBERG, RoseLee, *Performance, Live art since the 60s*, London, Thames&Hudson, 1998

GOLDSCHMIDT, Victor, « L'art poétique et ses espèces », *in* : *Temps physique et temps tragique chez Aristote*, Paris, VRIN, 1982

GUILLAUMONT, Antoine, « La vie d'Evagre » *in* : *Un philosophe au désert: Évagre le Pontique,* libraire philosophique J. VRIN 2004

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétiques,* Paris, PUF, VI^{ème} édition, 1969, et XVII^{ème} édition, 2003

HEIDEGGER, Martin, *Lettre sur l'humanisme,* Trad. Roger Munier, Aubier Montaigne, édiction bilingue, 1964

HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle ton penser ?,* Paris, Quadrige/ UPF, 1992

HERSANT, Yves, « La couleur de l'ombre » *in* : Jackie Pigeaud, (dir.), *La couleur Les couleur*, Presse universitaire de Rennes, 2007, pp. 169- 177

HERY, Michel, *Voir l'invisible, Sur Kandinsky*, Paris, Paris, PUF, 1998

KANDINSKY, Vassily, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, Trd. du Allemand pour Nicole Debrand, Ed. Folio essais 1989

KANT, Emmanuel, « Livre II l'analytique du sublime » *in* : *Critique de la faculté de juger,* Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1965, pp. 80-181

KORP, Maureen, *Sacred art of the earth: ancient and contemporary earthworks Continuum International Publishing Group,* London, 1997

LICHTENSTEIN, Jacqueline, *La couleur éloquente*, Paris, Flammarion 1989

LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, « Les couleurs du noir et blanc » *in* : J. Aumont, (dir.), *La couleur en cinéma,* Paris, Cinémathèque française - Mazzota, 1995, pp. 53-62

LYOTARD, Jean-François, *Leçon sur l'analytique du sublime*, Mayenne, Editions Galilée, 1991

LYOTARD, Jean-François, *La phénoménologie*, 8e édition, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

MALDINEY, Henri, « L'esthétique du rythme », *in* : *Regard, Parole, espace*, Lausanne, L'Age d'Homme, 1973

MALEGUE, Joseph, *Augustin ou le maître est là,* T. 2, Editions SPES, Paris, 1933

MALEVITCH, Kazimir Sévérinovitch, *La lumière et la couleur,* Trd. Jean-Claude Marcadé et Sylviane Siger, Lausanne, Edition L'âge d'homme, 1993

MALEVITCH, Kazimir Sévérinovitch, *Le Miroir Suprématiste,* Trd. Jean-Claude Marcadé, préface de E. Martineau, Lausanne, Edition L'âge d'homme, 1999

MALEVITCH, Kazimir Sévérinovitch, *Les Arts de la représentation,* Trd. Valentine et Jean-Claude Marcadé, Lausanne, Edition L'âge d'homme, 1999

MARION, Jean-Luc, « la croisé du visible et de l'invisible » *in* : Alain Bonfand, Gérard Labrot, Jean-Luc Marion, *Trois essais sur la perspective,* Poitou-Charentes, Editions de la différence, 1985, pp-9-55

MARTINEAU, Emmanuel, *Malevitch et la philosophie*, Lausanne, L'âge d'homme, 1977

MEDVEDKOVA, Olga, *Kandinsky le peintre de l'invisible*, Paris, Gallimard, 2009

MEDVEDKOVA, Olga, *Les Icônes en Russie,* Paris, Gallimard, 2010

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1972

MERLEAU-PONTY, Maurice, « le cinéma et la nouvelle psychologie », *in : Sens et non-sens*, Paris, Gallimard, 1995

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible,* Paris, Gallimard, 1979

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'œil et l'esprit,* Paris, Gallimard coll. Folio, 2002

MELVILLE, Stephen, "Colour Has Not Yet Been Named: Objectivity", *in*: *Deconstruction in Seams: Art as a Philosophical Context*, Amsterdam, Ed. Gilbert-Rolfe, Jeremy, 1996 p.142.

MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze philosophie et cinéma,* Paris, VRIN, 2008

MONTEBELLO, Pierre, *Deleuze : la passion de la pensée*, Paris, VRIN, 2008

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm, *Ainsi Parlait Zarathoustra,* Hayes, Barton Press, 1963

PANERO, Alain, *Commentaire des essais et conférences de Bergson,* Paris, L'Harmattan, 2003

PALHARES, Taisa Helena Pascale, *Aura – A crise da Arte em Walter Benjamin*, São Paulo, Ed. Barracuda, 2006.

PAÏNI, Dominique, *L'attrait de l'ombre,* Crisnée, Yellow Now, 2007

PAÏNI, Dominique, *Le temps exposé – Le cinéma de la salle au musée,* Paris, Cahier du cinéma, coll. Essais, 2002

PASTOUREAU, Michel, *Bleu, histoire d'une couleur,* Edition du Seuil, 2006

PASTOUREAU, Michel, *Couleurs,* Paris, Ed. du Chêne, 2010

PASTOUREAU, Michel, *Les couleurs de nous souvenirs*, Paris, Seuil coll. « Essai», 2010

PEDROSA, Israel, *Da cor à cor inexistente*, Rio de Janeiro, Christiona editorial, 1999

PIGEAUD, Jackie (dir.), *La couleur Les couleurs*, Presse universitaire de Rennes, 2007

PLANA, Muriel et SOUNAC, Frédéric (dir.), *Les relations musique - théâtre : du désir au modèle*, Paris, L'Harmattan, 2010

PLATON, *Œuvres Complètes, Tome IV,* 3 e partie, Phèdre, Notice de Léon Robin, texte établi par Claudio Moreschini et traduit par Paul Vicaire, Paris, Belles Lettres, 1994

PLATON, *Le Banquet,* traduction et notes de Luc Brisson, Paris, Flammarion, 1999

RENAULT, Emmanuel, *Hegel la naturalisation de la dialectique*, Paris, VRIN, 2001

RICHIR, Marc, TASSIN, Étienne, *Merleau-Ponty phénoménologie et expérience,* Grenoble, J. Milton, 1992

RIGAUT, Philippe, *Au-delà du virtuel / exploitation sociologique de la cyberculture,* Paris, L'Harmattan, 2001

RIOUT, Denys, *La peinture monochrome*, Paris, Gallimard collection Folio essais, 2006

RUSH, Michael, *les nouveaux médias dans l'art*, Paris, Coll. L'univers de l'art, Thames&Hudson, 2000

TESSEYDRE, Bernard, *Roger de Pilles et les débats sur le coloris au siècle de Luis XIV*, Paris, La Bibliothèque des arts, 1965

TOWSEND, Chris, *The art of Bill Viola,* London –New York, Thames&Hudson, 2005

VAYSSE, Jean-Marie, *Dictionnaire Kant*, Paris, Ellipses Ed. 2007

VINCEGUERRA, Lucien, *Archéologie de la perspective,* Paris, PUF, 2007

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Remarques sur les couleurs,* Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1983

WITTGENSTEIN, Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus :* suivi de : *Investigations philosophiques*, Trad. Pierre Klossowski, introd. de Bertrand Russell Gallimard, 1961

***

Textes concernant le Cinéma *SUPER-8*

FANDER, H, « Le film en super8 », *in* : Yann Beauvais et Jean Damien Collin (dir.), *Scratch Book 1983-1998*, Light Cone, Paris 1998

GERMAIN, Bernard, « Madame Kodak contre l'amateur, ou les conquêtes du super-8 », *in* : *Communications* n° 68, 1999, Le cinéma en amateur, pp. 171-189, (13/ 03/2011) http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm

MACHADO Jr., Rubens, « catalogue des œuvres en pellicule huit millimètre » *in* : *Marginalia 70,* São Paulo, Itaú Cultural, 2001

MACHADO Jr., Rubens, "O Pátio e o cinema experimental no Brasil: apontamentos para uma história", *in* : Edwar Castelo Branco, (org.), *História, cinema e outras imagens juvenis*, Teresina, EDUFPI, 2009, pp. 11-24

MACHADO Jr., Rubens, "Agrippina é Roma-Manhattan, um quase-filme de Oiticica" *in* : *Oiticica: a pureza é um mito*, Cauê Alves (org.), São Paulo, Itaú Cultural, 2010, pp. 18-23, http://issuu.com/itaucultural/docs/oiticica

MACHADO Jr., Rubens, "Apresentação: Os filmes que não vimos", *in* : Jacques Aumont, *O olho interminável*: cinema e pintura, São Paulo, Cosac & Naify (Cinema, teatro e modernidade), 2004, pp. 9-17

MACHADO Jr., Rubens, "O cinema experimental no Brasil e o surto superoitista dos anos 70", *in* : Gunter Axt, Fernando Schüler, (dir.), *4Xs Brasil: itinerários da cultura brasileira*, Porto Alegre, Artes e Ofícios, 2005, pp. 217-231

MACHADO Jr., Rubéns, "passos e descompassos à margem" *in*: E. Puppo e V. Haddad, *Cinema Marginal et suas fronteiras: filmes produzidos nas décadas de 60 e 70,* S. Paulo, CCBB, 2001, p 16-19

MACHADO Jr., Rubens. « Brésil: Les ombres oubliées d'un cinéma inassouvi », *in* : *L'Armateur* n°3, Paris, sep. /oct. 1992

MACHADO Jr., Rubens, *Marginália 70: o experimentalismo no Super-8 brasileiro*, São Paulo, Itaú Cultural Virtual, 2001, (15/02/2008) :www.itaucultural.org.br

MORAIS, José, *interview* « La perception de l'espace et du temps », *in* : *L'espace et le temps aujourd'hui*, Paris, Ed, Seuil, 1983

PARKER, Tyler, "Dream Structure: The Basis of Experimental Film," *in: The Three Faces of the Film: The Art, The Dream, The Cult*, Second Edition, South Brunswick, NJ: A.S. Barnes, 1960

PARKER, Tyler, *Canadian Journal of Film Studies*, Queen's University, Department of Film Studies, Canada, Volume: XIV, Spring 2005

SCHIFF, Lillian, "In-Service Course Diary: An Introduction to Super8 Filmmaking", *in*: *The English Journal*, Vol. 63, Oct., 1974, pp. 45-49, National Council of Teachers of English,
URL: http://www.jstor.org/stable/813034 (15/02/2008)

***

THÈSES, MONOGRAPHIES, TEXTES DE REVUES ET MAGAZINES

ADRIEN, Muriel, « Turner : la couleur au service de la lumière », *in* : Raphaëlle Costa De Beauregard (dir.), *Cinéma et couleur*, Paris, Michel Houdiard Éditeur, 2009, pp. 13-25

ACKERMAN, Ada, « L'icône orthodoxe dans les films russes et soviétiques, ou la réactivation du sacré », *in* : *Cinémation – Croyances et sacré au cinéma,* n° 134, Condé-sur-Noireau, Ed. Charles Corlet, 2010

AUMONT, Jacques, « La trace et sa couleur », *in* : *Cinémathèque Revue semestrielle de Esthétique et d'histoire du cinéma*, n° 2, Paris, Ed Cinémathèque française, novembre 1992

BERGALA, Alain. « L'image et temps » de Gilles Deleuze », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°380, Paris, Février 1986, p 25-32. (Entretien avec Gilles Deleuze, à partir d'une table-ronde avec A. Bergala, P. Bonitzer, M. Chevrier, J. Narboni, C. Tesson, S. Toubiana)

BLAY, Michel, « Lumière et couleur newtoniennes » *in* : Jean-Pierre Changeux, (dir), *La Lumière au siècle des lumières&aujourd'hui –Art et science,* Paris, Odile Jacob, 2005

BORNAND, François, « Dans l'Art byzantin » *in* : *La Sainte Vierge dans les arts,* Libraire de Tolra éditeur, 1895 – Source : Bibliothèque nationale de France, département Sciences et techniques, 4-V-4001, http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301476101

BOUVRANDE, Isabelle, « Peindre le corps à la Renaissance : l'art de colorer chez Alberti », *in* : *Corps2,* n° 3, 2007, pp. 73-78
URL : www.cairn.info/revue-corps-2007-2-page-73.htm

BRENEZ, Nicole, « Montage intertextuel et formes contemporaines du remploi dans le cinéma expérimental », *in* : *Cinémas : revue d'études cinématographiques* / *Cinémas* : Journal of Film Studies, vol. 13, n° 1-2, 2002, pp. 49-67
:http://www.erudit.org/revue/cine/2002/v13/n1-2/007956ar.html?vue

DE FOURNA, Denys, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine,* avec une introduction et des notes par M. Didron, Trad. du manuscrit byzantin "Le Guide de la Peinture", Paris, Impr. Royale, 1845 – source : Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art, V-36755

http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb334696983

Centre International de la recherche scientifique, « Définition général du rythme », *in : Dictionnaire de la Langue di XIXe et XXe siècle*, Tomme 14, Paris, Gallimard, 1990

DUBOIS, Philippe, « La passion, la douleur et la grâce : note sur le cinéma et la vidéo dans la dernière décennie (1977- 1987*) », in* : Alfred Pacquement, Catherine David (dir.), *L'époque, la mode, la morale, la passion: aspects de l'art d'aujourd'hui, 1977- 1987*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, 1987

DUBOIS, Philippe, "Video thinks what cinema creates: notes on Jean- Luc Goddard's work» *in* : video and television", *in: Jean- Luc Goddard: son + image 1974- 1991*, New York, Museum of Modern Art, 1992

ESCOUBAS, Eliane, « L'œil du teinturier : le Traité des couleurs de Goethe », *in* : *Critique 37*, n° 418, Paris, mars 1982, p 231-242

GANDY, Matthew, "Landscapes of Deliquescence in Michelangelo Antonioni's "Red Desert", *in*: *Transactions of the Institute of British Geographers* New Series, Vol. 28, n° 2, Published by: Blackwell Publishing on behalf of The Royal Geographical Society, with the Institute of British Geographers, Jun, 2003, pp. 218-237
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/3804446

GARDAIR, Christian, « Couleurs / Sublimations…Les Couleurs du temps », *in* : Jackie Pigeaud (dir.), *La couleur Les couleur*, Presse universitaire de Rennes, 2007, p 121 - 130

GAUTIER, Marie, *La lise en fonctionnement des arts contemporains : le rôle du banal dans l'installation*, Thèse de doctorat, sous la direction de Francis Jacques, UFR de Communication, Paris3 Sorbonne nouvelle, Juillet de 2004
HIGGINS, Scott, "Demonstrating Three-Colour Technicolor: Early Three-Colour Aesthetics and Design", *in*: *Film History,* Vol. 12, n°. 4, Color Film, Indiana University Press, 2000, pp. 358-383
URL: http://www.jstor.org/stable/3815345

HYEON-JOO, Ahn, *La mobilité du paysage dans le « Miroir » de Tarkovski,* Mémoire de D.E.A, Sous la direction de Philippe Dubois, UFR cinéma Paris3 Sorbonne nouvelle, Septembre de 1998

JACQUESSON, F, « La chasse aux couleurs à travers la Patrologie latine », *in* : P. Dollfus, F. Jacquesson et M. Pastoureau *et al*, *Histoire et géographie de la couleur : faits de langue et systèmes de communication*, 2008,
http://lacito.vjf.cnrs.fr/programmes-partenariat/couleur/index.htm

KRÁL, Pert, « Le film comme labyrinthe », *in* : *Positif,* n° 256, juin 1982, pp. 29-33

LEFRANT, Emmanuel, *Plastique de l'image: l'abstraction visuelle dans le cinéma expérimental,* Mémoire de Master II, Sous la direction de Philippe Dubois, UFR cinéma Paris3 Sorbonne nouvelle, Septembre de 2006

MCKENZIE, Judith, « Alexandria and the origins of Baroque Achitecture », *in*: *Arts of hellenistic Alexandria, University of Sydnei,* 2010, pp. 109- 125
Source : site http://www.jstor.org/ -, L'université du texas,
http://www.utexas.edu/courses/citylife/readings/mckenzie1.pdf
(30/11/2010)

MACKSEY, R. « The Artist in the labyrinth: Design or Dasein », *in: Modern Language Notes,* Vol. 77, n°. 3, French issue, 1962, pp. 239-256
Source: http://www.jstor.org/stable/
(30/11/2010)

MAURIN, Mario, *Henri de Régnier et Le Labyrinthe,* MLN, Vol. 78, n°. 3, French issue, May 1963, pp. 242-251, The Johns Hopkins University PressStable
http://www.jstor.org/stable/3042737
(30/11/2010)

MAZZANTI, Nicola, "Colours, Audiences, and (Dis)Continuity in the 'Cinema of the Second Period", *in*: *Film History,* Vol. 21, No. 1, Early Colour Part 1, Indiana University Press, 2009, pp. 7; 67-93
Stable URL: ttp://www.jstor.org/stable/27670758

MOLLARD-DESFOURS, Annie, « 'Le Noir' », Quatrième tome de la série *Le Dictionnaire des mots et expressions de couleur, XXe-XXIe siècle*, Paris, Centre National de la Recherche Scientifique, 2005

PARKER, Tyler, "Dream Structure: The Basis of Experimental Film," *in: The Three Faces of the Film: The Art, The Dream, The Cult*, South Brunswick, NJ : A.S. Barnes, 1967,
http://www.jstor.org

PESSIS Anne-Marie, MARTIN, Maria Gabriela, ÁVILA GUIDON, Niède (dir.), *L'art rupestre de la première civilisation du Brésil,* Texte en catalogue présenté par les trois archéologues au Musée de Paléontologie Humaine de Terra Amata, à Nice, à l'occasion des festivités de l'année du Brésil en 2005

POUDRA, N. G., *Histoire de la perspective ancienne et moderne*, Paris, J Corréard editeur, 1864
Source web : www.gallica.bnf.fr
RIBEYROL, Charlotte « Filiations saphiques : de Swinburne à Virginia Woolf et H. D. », *Études anglaises* 2/2009, Vol. 62, p. 205-221.

ROHMER, Éric, « La somme d'André Bazin », *in* : *Cahier du cinéma*, n° 91, Paris, 1959

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « La couleur dans le cinéma contemporain » *in* : *Études Cinématographiques,* Paris, n°. 21, pp.51-63, out. 1965

VAN RIET, Georges, « Réalisme thomiste et phénoménologie husserlienne », *in* : *Revue Philosophique de Louvain*, Troisième série, Tome 55, n°45, 1957, pp. 58-92
:http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0035-3841_1957_num_55_45_4904
(10 /03/ 2011)

WUNENBURGER Jean-Jacques, WORMS Frédéric (dir.), « Bachelard, Bergson : Continuité et discontinuité ? », Paris, PUF, 2008,
Revue internationale des idées et des livres, n° 13, sep.-oct. 2009
http://www.fabula.org/revue/document5315.php
(1 /6/ 2010)

YY Lee, *Figures et sens produit par la structuration d'un tableau : «* L'adoration des images » dans le sacrifice de Andreï Tarkovski, Mémoire de D.E.A Cinéma dirigé par Jean-Louis Leutrat, Université Paris3 – Sorbonne Nouvelle, septembre 2001

YY Lee, *Rôle et expérimentations des œuvres picturales dans le Cinéma de Andreï Tarkovski*, Thèse de doctorat : Cinéma dirigé par Jean-Louis Leutrat, Université Paris3 – Sorbonne Nouvelle, 2005

YUNE, Hye-Kung, *L'organisation visuelle dans certains rythmes plastiques dans certains films de Tarkovski,* Mémoire de master2 sous la direction de Philippe Dubois, UFR cinéma Paris3 Sorbonne nouvelle, Septembre de 2006

ZABUNYAN, Dork, *Voir, parler, penser au cinéma : Image-mouvement et Image-temps de Gilles Deleuze,* Thèse de doctorat dirigé par Jacques Aumont, Ecole de Hautes Etudes en Science Sociales, 2005

REVUES, MAGAZINES ET CATALOGUES SCIENTIFIQUES SPÉCIALISÉS (lecture complète)

Cinémation, n° 134*, Croyances et sacré au cinéma*, Condé-sur-Noireau, Ed. Chales Corlet, 2010

CinémAction, n° 122, *Art plastique et cinéma,* Sébastien Denis (dir.), Corlet Publications, 2007

Etudes cinématographiques vol. 54, *Akira Kurosawa,* Lettres modernes Minard, 1998

***Pratigues, réfexions sur l'art*, n° 14**, « Expérimentations cinématographiques : une vision de l'art élargie », Rennes, Presse universitaire de Rennes, Automne 2003

***

ARTICLES, REVUES ET LIVRES (PAR ARTISTES)

Stan BRAKHAGE

ADAMS, Sitiney P. « *Pour pésenter Stan Brakhage… »*, Paris, Paris expérimental, 2001

ARTHUR, Paul, "Stan Brakhage", *in* : *Sight & Sound*, 21 Stephen Street, London W1T 1LN, UK, Volume: XIII, May 2003,
Source: http://fiaf.chadwyck.com.

BRAKAHAGE, Stan, "Gertrude Stein: Meditative Literature and Film", *in* : *Millennium Film Journal* , Summer 1991

BRAKHAGE, Stan, « Mon Œil », trad. Pierre Camus, *in* : Miles MC Kane et Nicole Brenez, (dir.), *Poétique de couleur. Anthologie,* Paris, Auditorium du Louvre/ Institut de l'image, 1995, 127-129

BRAKHAGE, Stan, *Métaphore et vision,* traduit de l'anglais par Pierre Camus, Paris, Centre George Pompidou, 1998

BRAKHAGE, Stan, *Manuel pour prendre et donner les films- A moving picture giving and taking book* , Paris, Paris experimental, 2003

BRAKHAGE, Marilyn, " Rhythms of vision in Stan Brakhage's City streaming", *in* : *Canadian Journal of Film Studies*, Kingston, Queen's University, n°14, Spring 2005, pp. 5-11,
Source: http://fiaf.chadwyck.com

Canadian Journal of Film Studies, n° 14, *Stan Brakhage,* Kingston, Queen's University, Department of Film Studies, Spring 2005

ELDER, Bruce, "Goethe's Faust, Gertrude Stein's Doctor Faustus lights the lights, and Stan Brakhage's Faust series", *in*: *Canadian Journal of Film Studies*, Kingston, Queen's University, Department of Film Studies, n°14, Spring 2005, pp. 51-68
Source: http://fiaf.chadwyck.com.

MACDONALD, Scott "The Filmmaker as Visionary: Excerpts from an Interview with Stan Brakhage", *in*: *Film Quarterly,* volume: 56:3, Spring 2003, pp. 2-11
Source: http://fiaf.chadwyck.com

ADAMS, Sitney, P., *Pour présenter Stan Brakhage*, Les cahiers de Paris Expérimental, 2001

WHITE, Jerry, "Brakhage's Tarkovsky and Tarkovsky's Brakhage: collectivity, subjectivity, and the dream of cinema", *in* : *Canadian Journal of Film Studies*, Kingston, Queen's University, Department of Film Studies, n°14, Spring 2005, pp. 69-83
Source: http://fiaf.chadwyck.com.

Mário CRAVO NETO

http://www.cravoneto.com.br

CRAVO NETO, Mário, *Mário Cravo Neto,* New York, Abbeville Press, 1994

CRAVO NETO, Mário (dir.), *Mário Cravo Neto,* Salvador, Aires, 1995

LEFFINGWELL, Edward, *Mario Cravo Neto – Laroye*, New york, DAP- Distributed Art, 2001

Cécile FONTAINE

Baert, Xavier *Politic plastic. Les montages pamphlétaires de Cécile Fontaine* (sur *Cruises*),
Souce :http://www.cinemathequefrancaise.com/htm/editions/jeunedurepure/index_textesbis.asp
(15/01/2009)

COLAS Ricard et CURIEN Nathalie, « Entretien avec Cécile Fontaine (décembre 1998 / juillet 2003), Partiellement réécrit et réactualisé par Cécile Fontaine, Paris, juillet 2003

MASI, Stefano, *Cécile Fontaine, décoller le monde*, Paris, Cahier de Paris Expérimental, 2003

Les films de Cécile Fontaine à *Light Cone* :

http://fmp.lightcone.org:8000/lightcone/FMPro?-db=lc_catalogue.fp3&-format=/lightcone/recherche_resultats.htm&auteur=fontaine_cecile&-find

http://www.lightcone.org/fr/cineaste-117-cecile-fontaine.html
(17 février 2009 9h 10)

Hélio OITICICA

BRAGA, Palula (org.), *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica,* São Paulo, Perspectiva, 2008

OITICICA, Hélio, " Vivência do Morro do Duieto" et "esquema geral da nova objetividade", *in :* Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revoluçãona cultura brasileira*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 218-233

OITICICA, Hélio, "Tropicália *in :* Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revoluçãona cultura brasileira*, S.Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 31-41

OITICICA, Hélio "Trama da terra que treme – o sentido da vanguarda do grupo baiano", *in :* Carlos Basualdo (org.), *Tropicália – Uma revoluçãona cultura brasileira*, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, pp. 245-254

OITICICA, Hélio, "Tropicália o problema da imagem superado pelo problema da síntese, *in :* Carlos Basualdo (org.), Tropicália – Uma revoluçãona cultura brasileira, S. Paulo, Cosac Naify, 2007, pp.309-311

TESSLER, Elida, *Le supra-sensoriel dans l'expérience de Helio Oiticica* – Archives web.com, source : http://www.jstor.org
(11/2010)

Jürgen REBLE

http://www.filmalchemist.de/

BEAUVAIS, Yann, " *Le support instable,* centre George Pompidou, http://www.filmalchemist.de/publications/le_support_instable.html
(11/03/2011)

BALL, Steven, *Spinning Straw into gold, four works by Jürgen Reble in the new medium of film,* source: http://www.filmalchemist.de/ (11/03/2011)

FORNUTO, Aurora et FARANO, Marco*, Locomotiva Cosmica - Lo Spettacolo della fine del mondo e la fine del mondo dello spettacolo*, Torino, 1994
http://www.filmalchemist.de/ (11/03/2011)

HAUSHEER Cecilia, at SETTELE, Crhistophe, rapport publié en*: Found Footage Film*, Zyklop Verlag, CH, 1992
Source : http://www.filmalchemist.de/

LANGOIS, Philippe, *L'Alchimie des formes poétiques d'après la performance Alchemy de Thomas Köner et Jürgen Reble,* Source : www.musicafalsa.com/imprimer.php3 (11/03/2011)

REBLE Jürgen, et KÖNER, Thomas, *Das Galaktische Zentrun,* Catalogue Impakt Festival Utrecht, NL, May 1996
Source : www.filmalchemist.de/…/Impakt96.html 2 (05/04/2010)

REBLE, Jürgen, « Les champs de perception » *in* : Yann Beauvais et Jean Damien Collin (dir.), *Scratch Book 1983-1998*, Paris, Light Cone, 1998, p 336

« Entretien concédé par Jürgen Reble, Revue&Corrigée » *in*: *Cinéma Expérimental,* n° 12 , printemps 1992,
Source : http://www.filmalchemist.de/

*"*You Destroy Everything*":* an interview with Jürgen Reble and Christiane Heuwinkel (1990)", *in*: *The Independent Eye*, Vol. 11 No. 2/3 Spring 1990
http://www.mikehoolboom.com/r2/section_item.php?artist=28

http://www.lightcone.org/fr/film-1201-rumpelstilzchen.html
(31/01 / 2009 11h 37)

Rosângela RENNÓ
www.rosangelarenno.com.br

MAURA, Antonio, "Juegos del espacio-tiempo - Las visiones fotográficas de Rosângela Rennó*", in* : *Magasine Cronópicos –litératura e art em meio digital*, 2005
Web: http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2582
(02/08/2008)
http://www.cronopios.com.br/site/colunistas.asp?id=2582
(02/08/2008)
: http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine2.htm

(02/08/2008)
PENA, Alicia Duarte et Rosângela Rennó, *Espelho diario,* S. Paulo, MESP, 2009.

RENNÓ, Rosângela, *Rosângela Rennó,* S. Paulo, EDUSP, 1998

RENNÓ, Rosângela, *Rosângela Rennó – Arquivo Universal e outros*, S. Paulo, Cosac Naify, 2003

RENNÓ, Rosângela, *Rosângela Rennó - O Arquivo Universal E Outros Arquivos*, São Paulo, Cosac&Naify, 2003

RENNÓ, Rosângela, *Rosângela Rennó,* S. Paulo, Cosac Naify

SILVA, Fernando Pedro, *Rosângela Rennó – Depoimento*, Rio de Janeiro, C/ Arte, 2003

Alexander SOKOUROV

http://www.sokurov.spb.ru/island_en/mnp.html

ALBERA, François et ESTEVE, Michel (co-dir.), « Alexandre Sokurov », *in* : *CinémaAction*, n° 133, Condé-sur-Noireau, Edition Charles Corlet, 2009

ARNAUD, Diane, *Le cinéma de Sokurov, figures de l'enfermement*, Paris, L'Harmattan, 2005

DE BAECQUE, Antoine, « Celle qui s'en va, Une séquence de *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov», *in* : *Cahiers du cinéma*, n°521, Paris, Février 1998, p30 - 32

Entretient avec A. sokourov avec Antoine de Baeque, « Nostalgie », *in* : *Cahiers du cinéma, n° 521, f*évrier 1998, pp.34-39

BOUQUET, Stéphane, « L'œuvre de mort, *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°521, Paris, Février 1998, p27-29

DIETSCH, Bruno, *Alexandre Sokourov,* Lausanne, Edition L'âge d'homme, 2005

GARAT, Anne-Marie, « Voir bouger les nuages, Retour sur *Mère et fils* d'Alexandre Sokourov », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°522, Paris, mars 1998, p62-63

IAMPOLSKI, Michel, « Emma dans le Caucase, Sokurov », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°418, Paris, avril 198, p40-42

KUJUNDZIC, Dragan, « Après « L'après » : le mal d'arche-ive d'Alexander Sokourov », *Labyrinthe*, n°19 ,| 2004
URL : http://labyrinthe.revues.org/index239.html. (16/03/ 2010)

MACHADO, Alvaro (org), *Aleksandr Sokúrov*, São Paulo, Cosac&Naify, 2002

NINEY, François, « Alexandre Sokourov, La contemplation ironique » *in* : *Cahiers du cinéma Special RUSS*, n°427, Paris, Janvier 1990, pp.72-74

OSTRIA, Vincent, « Les montages hallucinées », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°463, Paris, février 1993, pp.59-60

RANCIERE, Jacques, « Le cinéma comme peinture ? » *in* : *Cahiers du cinéma*, n°531, Paris, janvier 1999, pp.30-32

STRAUSS, Frédéric, « Sokourov, d'alpha en oméga » *in* : *Cahiers du cinéma*, n°531, n°521, Paris, février 1998, pp.32 – 33

Andreï TARKOVSKI

HARICOT, Lucas, « Solaris (Steven Soderbergh / Andreï Tarkovski) », *in* : *Echos et remarkes, L'art du cinéma,* n° 63-65*,* Paris, hiver 2009-2010, pp 35-59
BONFAND, Alain, « Des images non faites de la main de l'homme, filmer l'invisible Jean-Luc Godard et Andreï Tarkovski », *in* : *Le cinéma Saturé,* Paris, PUF – Epiméthée, 2007, pp. 219-247
BULHOES, Maria Amélia*, Identidade, uma memória a ser enfrentada,* Magasine Periscope, Web: http://www.casthalia.com.br/periscope/casthaliamagazine2.htm (02/08/2008)

CHION, Michel, « La maison où il pleut »*, in* : *Cahiers du cinéma*, n° 358, Paris, avril 1984

CHION, Michel, « Andreï Tarkovski, l'homme qui vient de mourir » *in* : *Cahiers du cinéma*, n°392, Paris, février 1987, p36-41

CHION, Michel, *Andreï Tarkovski,* Collection grands cinéastes, Paris, Cahiers du cinéma, 2007

CIMENT, Gilles, (dir.), *Andreï Tarkovski*, Marceille, Rivages, 1988

EPELBOIN, Annie, « Entretien avec Andreï Tarkovski à Paris, le 15 mars 1986 » *in* : *Revue Positif*, mai 1986

DE BAECQUE, Antoine, *Andreï Tarkovski*, Paris, Cahier du cinéma, 1989

JONHSON, Vida T. and GRAHAM, Petrie, *The films of Andreï Tarkovsky*, Indianapolis, Indiana Universty Press, 1994

JONSSON, Gunnlaugur and ÓTTARSSON, Thokell Á, *Through the mirror, reflection on the films of Andreï Tarkovsky,* London, Cambridge scholar press, 2006

KOVACS, Balint, Andràs et SZLAGYI, Akos, *Les mondes d'Andreï Tarkovski,* Trad. Veronique Charaire, Suii de ; « A. T. et le sacrifice », Lausanne, L'âge d'homme, 1987

IAN, Christie et LEFANU, Mark, *«* Tarkovski à Londres*,* Entretien avec Andreï Tarkovski- Traduit par Jeannine Ciment », *in : Dispositif revue de cinéma,* n° 249, décembre 1981, pp.24-28

MEUNIER, Jean-Pierre, *Dispositif et théories de la Communication*, GReMS, Département de Communication, Université catholique de Louvain, Hermes, 1999

MONDZAIN, Marie-José, « La sacralité d'une œuvre profane. Quelques remarques sur les films de Tarkovski » *in* : Devictort, Agnès et Feigelson, Kristian (dir.), *Croyances et sacré au cinéma, CinémaAction* n° 134, Condé-sur-Noireau, Edition Charles Corlet, 2010, pp.156-159

OSTRIA, Vincent, « Les montages hallucinées » *in* : *Cahiers du cinéma*, n°463, Paris, Janvier 1993, p59-60

Positif **Revue du cinéma, n° 249**, « Andreï Tarkovski *de la figure cinématographique* », Paris, Décembre 1981, pp.29-39

TARKOVSKI, Andreï « De la figure cinématographique », Traduit du russe par Sventlana Delmotte, *in* : *Dispositif revue de cinéma,* n° 249, décembre 1981

TARKOVSKI, Andreï, « L'artiste n'est jamais libre », *in* : *Cahiers du cinéma*, n°'423, Paris, Septembre 1989, p41-45

TARKOVSKI, Andreï, *Journal 1970- 1986*, Trd. Anne Kichilov avec la collaboration de Charles H de Brantes, Cahier du Cinéma, 2004

James TURRELL

BASEL, Khunstalle, *Mapping Spaces, a Topological Survey of the Work by James Turrell*, New York: Peter Blum Edition, 1987

BREVERIDGE, Patrick, "Color Perception and the Art of James Turrell", *in*: *Leonardo Review*, Vol. 33, n° 4, The MIT Press, 2000, pp. 305-313
Stable URL: http://www.jstor.org/stable/1576905

CONSTANTINI, Marco, « Walking on sunshine, Pierre Soulages – James Turrell – Olafur Eliasson », *in* : *Revue électronique du Musée National de Beaux Art. Suisse*, janvier 2010 http://www.climats.ch/articles/COSTANTINI (01/2010)

MANNONI, Laurent (org), *Light and movement*, "Le giornate del cinema muto", London, BFI Publishing, 1995

MEURIS, Jacques, *James Turrell. La perception est le médium*, Bruxelles, La lettre volée, 1995

SAAD-COOK, Janet Saad-Cook, ROSS Charles, HOLT Nancy and TURRELL, James, "Touching the Sky: Artworks Using Natural Phenomena, Earth, Sky and Connections to Astronomy", *Leonardo review,* Vol. 21*,* n°2, The MIT Press, 1988, pp. 123-134
URL: http://www.jstor.org/stable/1578546

Rencontres 9. *James Turrell*, Paris, Ed. Images Modernes, 2005

TURRELL, James, *Spirit and Light*, Catalogue, Contemporary Arts Museum, Houston, New York, Distributed Art Publishers, 1998

TURRELL, James, *Air Mass*, London, The South Bank Center, 1993
http://www.oroomgallery.com/jamesturrell/eng/index.php (10/2008)

e-books Turrell;; http://openpdf.com/ebook/james-turrell-pdf.html (10/2008 - 03/2010)

http://stephan.barron.free.fr/technoromantisme/turrel.html
Pomona College Museum of Art (10/2008 -03/2010)

http://www.arcspace.com/exhibitions/turrell/turrell.html (25/ 01/2010)

Bill VIOLA

ANFAM, David, and GRANT, Simon, *Bill Viola*, London – New York, Thames&Hudson, 2007

HANHARDT, John, *Going Forth by day,* New York, DAP-Distributed Art, 2003

TAOWNSEND, Chris, *The Art of Bill Viola*, London, Thames&Hudson, 2004

VIOLA, Bill, *Reaasons for Knowking at an empty house,* Cambridge, The MIT Press, 1995
http://www.clickjapan.org/Art_japonais/dersou_ouzala.htm
(27/11 /2008)
http://cine-passion.site.voila.fr/fi/madadayo.htm
(27/11/2008)
fr.wikipedia.org/wiki/Dersu_Uzala
Le 27 /11/2008)
http://site.voila.fr/cine-passion/fi/dersou.htm
(27 /11/ 2008)

REVUES ET TEXTES CONSULTÉS EXCEPTIONNELLEMENT

La Sante Bible, contenant l'Ancien et le Nouveau Testament, Les paralipomènes, Esdras, Tobie, Judith, Esther, Job / trad. française en forme de paraphrase par le R. P. de Carrières ; et les commentaires de Ménochius, Ed Uthenin Chalandre Fils, 1870,
Source BNF, Gallica,
http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37266532c, 15/10/2007

CAMOES, Luís Vaz, *Luís de Camões estudo et antologia (1525?-1580)*, Editor cientifico: José Antonio Saraiva, Pub. Europa-América, 1959

RAMACHANDRAN, VS., *The tell-tale brain. Unlocking the mystery of human nature*, London, William Heinemann, 2011
Stable URL: http://www.jstor.org

RAMACHANDRAN, VS *A brief tour of human consciousness*, New York, Pearson Education, 2004
Stable URL: http://www.jstor.org

DAMASIO, A., *L'autre moi-même. Les nouvelles cartes du cerveau de la conscience et des émotions,* O. Jacob, 2010
Stable URL: http://www.jstor.org

De GELDER, B, « La vision inconsciente des aveugles. », *in : Revue pour la Science*, n°398 décembre 2010, pp. 26-32
Stable URL: http://www.jstor.org

De GELDE, B and TAMIETTO M,. "Neural bases of the non-conscious perception of emotional signals", *in* : *Nature Reviews Neuroscience* n°11, 2010, pp.697-709
Stable URL: http://www.jstor.org

SARAMAGO, José, *O evangélio segundo Jesus Cristo*, C&A das Letras, São Paulo, 2002

AUTRES SITES CONSULTÉS

Cinéma Expérimental :

http://leslundisdeletna.wordpress.com/
http://www.centrepompidou.fr/
http://www.yannbeauvais.de/
http://www.lightcone.org/fr/
http://fiaf.chadwyck.com.
http://www.filmalchemist.de/
http://www.lafilmforum.org
http://www.nzepc.auckland.ac.nz/authors/lye/index.asp#online
http://www.govettbrewster.com/LenLye/about/
http://www.etna-cinema.net/
http://www.paris-experimental.asso.fr/
http://www.sensesofcinema.com
http://www.divxclasico.com/
http://www.sokurov.spb.ru/island_en/mnp.html
http://www.rosangelarenno.com.br/
http://fiaf.chadwyck.com
www.desy.de
http://manou16.phpnet.org/
www.yannbeauvais.de

DELEUZE, Gilles, « Cinéma et Pensée cours du 30/10/1984 à 89(64 heures)», *in* : *La voix de Gilles Deleuze on line*, Université Paris 8
Source :
DELEUZE, Gilles, *in* : *La voix de Gilles Deleuze*, Cours du 10/11 /1981 au 21- 01/06/82 mis en ligne par l'Université Paris 8.
http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17
http://www.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=158
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=17
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=227
http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=4
http://1895.revues.org/document3272.html
(Annotations, de février 2008 à Septembre 2009)

GReMS, Département de Communication
Université catholique de Louvain (Belgique)
http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/2042/14976/1/HERMES_1999_25_83.pdf

INDEX DE NOMS PROPRES

Classés par ordre alphabétique des noms de famille

Notes de bas de pages inclus.

A

ACKERMAN, Ada, 166, 179, 179.
ADAMS, Sitiney P. 17.
ADRIEN, Muriel, 349.
ALBERA, François, 172, 184.
ARNAUD, Diane, 60, 142, 143, 146, 195, 196- 199, 228.
ARISTOTE, 19, 43, 115, 290, 299.
ARNHEIM, Rudolf, 30.
AUMONT, Jacques, 11, 24-26, 28, 33-41, 57, 58, 89, 98, 111, 114, 116, 118, 124, 126, 147, 154, 155, 156, 217, 244, 248, 278, 316, 334, 338, 362, 363, 366, 367, 368, 370-372, 377-379, 381, 383-385; 387, 390, 393, 396, 402-405, 415, 421.
ÁVILA , Guido, 57.

B

BACHELARD, Gaston,10, 11, 114, 20-23, 35, 52, 60, 78, 85, 138, 140, 160, 162, 231, 239, 245, 247, 2554-256, 294, 346, 362, 397, 399, 401.
BADIOU, Alain, 11, 12, 52.
BALL, Steven, 348, 252.
BALTRUSAITIS, Jurgis, 164.
BANU, George, 176.
BARRUS, Edson, 314.
BAZIN, André, 10-18, 20, 21, 31, 41, 50, 145, 158, 170, 171, 177-179, 186, 189, 205, 207, 215, 217, 218, 229, 230, 318, 419.
BEAUVAIS, Yann, 28, 252, 258, 265, 271, 292, 293, 295, 296, 300, 303, 307, 313, 314, 315, 330, 341, 342, 344, 346, 361, 366, 367, 371,
BELLOUR, Raymond, 415.
BENJAMIN, Walter, 33, 275.
BERGSON, Henri, 10, 12, 14, 17, 21, 35, 85, 138, 139, 152, 156, 157, 160, 161, 190, 209, 237, 239, 238, 239, 310, 311, 351, 391, 397, 400-402, 413, 416.
BIANCHI, Olivia, 277, 349, 382, 406
BLAY, Michel, 291.
BIDEAU, Paul-Henri, 299,
BONFAND, Alain, 41,75, 100, 145, 158, 165, 167, 169, 177,
BRAKHAGE, Stan, 45, 47, 54, 248, 249, 283, 298, 301, 307,319, 337, 342, 352, 359, 360, 361, 363, 364, 371, 372-378, 383, 384, 395, 396, 405, 406, 411,
BRENEZ, Nicole, 41, 273, 282, 307, 308,341, 343, 364, 365,
BRUSATIN, Manlio, 141, 392.

C

CAGE,John, 305,306, 314, 358.
CAMÕES, Luís Vaz, 89.
CARBONE, Mauro, 410, 418
CARROLL, Lewis, 109.
CHANGEUX, Jean-Pierre, 289, 349.
CHARITZ, Paul, 359.
CHÂTEAU, Dominique, 11, 14, 19.
CHION, Michel, 107, 131, 226.
CLAIR, Jean, 331
CONNER, Bruce, 339.
CONSTANTINI, Marco, 65, 129.
CORTADE, Ludovic, 17, 20.
COUTARD, Raoul, 411.
CRAVO NETO, Mário, 309, 318, 326, 327.
CUNNINGHAM, Merce, 305.

D

D'AQUIN, Thomas, 90, 290.
DA VINCI, Leonardo, 161, 170.
DE VINCI, Léonard, 134, 161, 174, 316, 353, 363.
DE BAECQUE, Antoine, 181,, 183, 254.
DELAUNAY, Robert, 56, 416.
DE GELDER, Béatrice. 212, 277
DE LACOTTE, Suzanna Hême, 209, 211, 246.
DE PAULA, José Agrippino, 309, 318, 324, 326.
DE PILES, Roger, 267, 299, 367, 382, 383.
DELEUZE, Gilles, 10, 11, 14-18, 29, 30, 31-33, 34, 39-41, 51-53, 56, 85, 101, 104, 109- 111, 117, 123, 125-128, 135, 136, 141, 147, 151-153, 157, 171, 176, 177, 206-210, 213, 214, 232, 235, 238, 244, 245,259, 277, 279, 285, 294, 295, 297, 298, 299, 230, 310, 311,332, 357, 385, 386, 391, 408-412, 114, 415.
DÉOTTE, Jean-Louis, 176, 217.
DERRIDA, Jacques, 228.

DIDEROT, Denis, 300.
DIDI-HUBERMAN, George, 26, 33, 41, 42, 49, 60, 70, 79, 80, 90, 97, 134, 173, 174, 220.
DOSTOÏEVSKI, 99, 133, 150,
DUBOIS, Philippe, 25, 29, 34, 37, 41, 128, 163, 191, 214, 218, 219, 220, 221, 224-226, 233, 230, 233, 236, 244, 313, 353,354, 356, 357, 358, 369, 371, 375, 386, 401, 414,
DUNCAN, Paul, 249 250, 261, 265, 285, 286, 307,338, 339, 378, 395.
DUCHAMP, Marcel, 305, 306.

E
EISENSTEIN, Sergei Mikailovitch, 29, 37, 38, 39, 145,190, 191, 208, 214, 236, 239, 290, 392.
EPELBOIN, Annie, 78.
EPSTEIN, Jean, 25, 34, 316, 353, 356, 357, 398, 401.
ESCOUBAS, Eliane, 391.

F
FARANO, Marco, 334, 356, 365.
FAVARETTO, Celso,319.
FISCHINGER, Oska, 285.
FLORENSKY, Paul P. 33, 34, 44, 45, 61, 74, 76, 82, 83, 85, 88, 92, 93, 99-106, 115, 121, 144, 145, 149, 150, 151, 152, 156, 165, 166, 169, 171, 178, 179, 180, 184, 217.
FLUSSER, Vilém, 367.
FLUXUS, 305, 306, 310.
FONTAINE, Cécile, 47, 55, 249-274, 282-287, 292-302, 310, 324, 338, 345, 374, 385, 394, 395, 398, 399, 405, 406.
FORNUTO, Aurora? 334.
FOUCAULT, Michel, 312.
FOUND-FOOTAGE, 54, 249, 252, 254, 266, 296, 301, 309, 315, 330, 334, 337-339, 341, 348,

G
GAMEL, Caroline, 111, 113.
GARDAIR, Christian, 277, 281.
GÉLY, Raphaël, 15.
GODARD, Jean-Luc, 75, 111, 113, 145, 316, 378.
GOETHE, J.W.V., 15, 40, 69, 74, 89, 244, 277, 290-292, 299, 300, 303, 345, 383, 389-391, 388, 395, 397, 398.
GOLDBERG, RoseLee, 311, 312, 331.
GOLDSCHMIDT, Victor, 19.
GRAEFF, Werner, 307, 308.
GRANDRIEUX, Philippe, 99,
GUATTARI, Félix, 209, 332.
GUILLAUMONT, Antoine, 68.

H
HARICOT, Lucas, 125.
HAUSHEER, Cecilia, 348.
HEGEL, Georg W. F., 15, 29, 30, 40, 87, 277, 299, 382, 383.
HERSANT, Yves, 89, 90, 362, 363, 364, 392.
HILL, Gary, 314.

I
IAN, Christie, 66, 67, 77.

J
JACOBS, Ken, 314, 315.

K
KANDINSKY, Vassily, 22, 59, 259, 261, 299, 341, 390, 393, 404.
KANT, Emanuel, 101, 102, 354.
KERÉNYI, Karl, 198.
KERTÉSZ, André, 180.
KLEIN, Yves, 74-76, 91, 92, 108, 113, 122, 174.
KÖNER, Thomas, 329, 330-341, 348, 368.
KRÁL, Petr, 196.
KUJUNDZIC, Dragan, 206.
KUROSAWA, Akira, 33, 44, 46, 50, 73, 74, 143, 150, 159, 185, 239, 246, 404.

L
LANG, Fritz, 377-380, 389, 405, 412, 411.
LANGOIS, Philippe, 333, 334.
LE GRICE, Malcolm, 249, 337, 338.
LEFANU, Mark, 66, 67, 77.
LEMAÎTRE, Maurice, 337, 338, 258, 359.
LEUTRAT, Jean-Louis, 68, 69.
LICHTENSTEIN, Jacqueline, 29, 30, 37, 38, 40, 43, 82, 87, 88, 349, 354, 387, 384, 403, 407-409, 414.
LYE, Len, 217, 256, 398, 307, 337, 364.
LYOTARD, Jean-François, 327, 328

M
MACHADO Jr., Rubens, 248, 318, 323, 324.
MACHADO, Alvaro, 180, 234.
MACIUNAS, George, 310.
MACKSEY, R. 198.
MALDINEY, Henri, 397, 398.
MALEGUE, Joseph, 96.
MALEVITCH, K.S., 29, 33, 43-45, 58, 59, 68, 82, 88, 114-121, 126, 133, 144, 145,

147-151, 164, 165, 187, 188, 308, 341, 349, 350, 392, 404, 405, 406.
MARCADÉ, Jean-Claude, 144, 148, 405.
MARGINALIA, 46, 54, 250, 318, 223.
MARIE, Michel, 35, 126, 217.
MARION, Jean-Luc, 100, 145, 169, 170, 173, 176, 172, 173, 175, 176.
MARTIN, Maria G. 57.
MARTINEAU, Emmanuel, 44, 121,143, 145, 406.
MASI, Stefano, 258, 267, 270, 282, 287, 296.
MAURA, Antonio, 70.
MAURIN, Mario, 198, 199.
MC KANE, Miles, 273, 282, 264, 265, 272, 396.
MC. KENSIE, Judith, 170.
MEDVEDKOVA, Olga, 102.
MERLEAU-PONTY, M., 15, 16, 22, 38, 40, 41, 87, 93, 95, 100, 201, 237, 241, 242, 322, 323, 408, 410, 413.
MEURIS, Jacques, 130, 158.
MITRY, Jean, 37, 238, 247, 248, 250, 306, 309, 336.
MOLLARD-DESFOURS, Annie, 129, 130.
MONDZAIN, Marie-José, 62, 66, 83, 84, 100, 108, 110.
MONTEBELLO, Pierre, 151, 238, 411.
MORAIS, José, 19.
MORIN, Edgar, 58, 101.
MURNAU, F.W. 377, 387, 388, 405.

N
NAUMANN, Bruce, 314.
NIETZSCHE, Friedrich W., 136, 277, 175, 411.
NOGUEZ, Dominique, 250, 265.

O
OITICICA, Hélio, 47, 318-325, 327.

P
PAÏNI, Dominique, 41, 316, 324, 355, 360, 363, 366, 367, 368, 392, 393, 394, 418.
PALHARES, Taisa H. P., 275.
PANERO, Alain, 351.
PARKER, Tyler, 318.
PASTOUREAU, Michel, 25, 37, 74, 75, 91, 93, 241, 242.
PEDROSA, Israel, 292.
PESSIS Anne-Marie, 57.
PIGEAUD, Jackie, 277, 362, 392.
PINEL, Vincent, 17.
PLANA, Muriel, 306, 332.
PLATON, 89, 173, 177, 351.
POUDRA, N. G., 170, 171.

R
RANCIERE, Jacques, 245.
RAY, Man , 273, 274, 337.
REBLE, Jürgen, 46, 54, 249, 251, 272, 273, 274, 283, 298, 301, 305, 307, 311, 324, 329-336 340-348, 352, 354, 356, 357-359, 363-374, 377, 383, 394, 405, 406, 418.
RENAULT, Emmanuel, 277.
RENNÓ, Rosângela, 46, 47, 70, 253-255, 306, 314, 315.
RIBEYROL, Charlotte, 213
RIGAUT, Philippe, 314.
RIOUT, Denys, 75, 91, 92, 90, 97, 149, 150, 151, 404, 406.
ROHMER, Éric, 12.
ROUPNEL, Gaston, 21.
RUBINATO, Alfredo, 388.
RUSH, Michael, 305-307, 309, 310, 315, 332, 335, 339, 341.

S
SARAMAGO, José, 72.
SCHEFER, Jean Louis, 63, 84, 104, 110, 111, 113, 171,321, 324, 325,327-329.
SCHMELZDAHIN, 273, 274, 305, 329, 337, 338, 341, 342, 352.
SCHNEIDER, Roland, 388.
SETTELE, Christophe, 348
SNOW, Michael, 315.
SOKOUROV, Alexander, 11, 33-35, 45-48, 50, 53, 58-70, 74, 81-84, 88, 92, 96-101, 104-111, 118-120, 125-128, 130, 133-136, 141-150, 165, 172, 176-193, 197, 198, 205-207, 215, 222, 224-240, 271, 315, 384, 393-395, 416.
SOUNAC, Frédéric, 306, 331.
STARK, Scott, 310
STINEY, Paul A. 17.
SURVAGE, Léopold, 364, 365.
T
TARKOVSKI, Andreï, 11, 33-35, 44, 46-53, 58-51, 60, 62, 65-68, 71-74, 77-84, 88-92, 97-100, 104-118, 121-133, 135, 136, 145, 150, 152, 153, 156, 163-168, 172, 174-179, 183-196, 205, 207, 215-221, 229, 230, 236, 238, 240, 244, 245, 271, 286, 316,-319, 370-376, 384, 489, 404, 409, 416.
TESSEYDRE, Bernard, 87
TESSLER, Elida, 320, 322.
THIRACHE, Marcelle, 249.
TOLSTOÏ, Léon, 150
TROPICÁLIA, 318, 319.
TUCHINSKAYA, Alexandra, 97, 135, 148.
TUDOR, David, 306.

TURRELL, James, 33-35, 44, 47, 49, 50, 56,-58, 61, 64-70, 73, 74, 81-84, 88, 91-95, 97-99, 102-108, 116-122, 126, 128, 129, 130, 132-136, 157, 158, 167, 172-174, 179, 183, 192, 199, 204, 211, 215, 220, 222, 236, 238, 240, 245, 271, 292, 293, 306, 316, 383, 384, 402, 416, 408, 423.

U
UNGARO, Jean, 12, 13, 15, 18, 22, 418.

V
VAZ DE CAMÕES, Luís, 89.
VERTOV, Dziga, 146, 357.
VIOLA, Bill, 45, 75, 306, 315, 317.

W
WAGNER, Fritz Arno, 405.
WHITE, Jerry, 320, 373, 376.
WHITNEY, James, 307, 364.
WITTGENSTEIN, Ludwig, 25, 238.
WELLES, Orson, 171, 177.
WORMS, Frédéric, 138.

Y
YOUNG, Paul, Paul, Paul, 249 250, 261, 265, 285, 286, 307,338, 339, 378, 395
YUNE, Hye-Kung, 125.

Z
ZABUNYAN, Dork, 11.

INDEX DES ŒUVRES

Par ordre alphabétique

A humble life, A. Sokourov, 1997, p.71.
A movie Bruce Conner, 1958, p.339.
Abstract film en couleur, Cécile Fontaine, 1991, p. 46, 256, 264, 289-292, 300, 301, 398, 399.
Acceleration, Scott Stark, 1993, p. 310.
Almaba, Cécile Fontaine, 1988, p. 284, 285.
American Falls , Phil Solomon 2008, p.369.
Andreï Roublev, A. Tarkovski, 1966, p. 107.
Arbre de vie, C.F. signé par J. Mauret, 1984, p. 261.

B
Berlin horse, Malcolm Le Grice, 1970, p. 339.
Black Ice, Stan Brakhage, 1994, p. 46, 359, 360, 361, 363, 365, 372.

C
Carré Blanc sur fond Blanc, Malevitch, 1918. p. 148, 149, 350, 404.
Carré noir (*Carré Noir sur fond Blanc,)*, Malevitch, 1913, p. 145, 149, 151, 308, 349, 392, 404.
Carré rouge (ou, *réalisme pictural d'une paysanne en deux dimensions*)*,* Malevitch, 1913(?), p. 149.
Céu sobre água, Agrippino de Paula, 1970-1978, p. 318, 324, 325.
Charlotte, Cécile Fontaine, 1991, p. 46, 255-257, 264, 270, 275, 292, 297, 399.
Color Sequence de Dwinell Grant, 1943, p. 282.
Comingled Containers, Stan Brakhage, 1996, p. 46, 374, 375.
Corner Projection, J. Turrell, Séoul, 2008, p. 98, 172-173.
Corner Shallow space, J. Turrell, Séoul, 2008, p. 64, 92, 108, 173, 204.
Cosmococa, Helio Oiticica, (1969?-1994), p. 321.
Cruises, Cécile Fontaine, 1989, p. 287, 296.

D
Das Goldene Tor, Jürgen Reble, 1992, p. 46, 331, 347, 249.
Dernière cène (*ultima cena*) *à San Trovaso* de Tintoretto, 1566, p. 219.
Dersu Uzala, 1975, p. 159.
Dodes Kaden 1970, p. 186.
Dreams, Akira Kurosawa, 1992, p. 45, 73, 74, 143.

E
Elegy of a Voyage, A. Sokourov, 2001, 99, 232-234.
Élégie orientale, A. Sokourov, 1996, p. 59, 68, 80, 96, 99, 100.
Espelho diário (*Daily miror*),R. Rennó, 2005, p. 253.
Experiência de cinema , R. Rennó, 2004-5, p. 70, 253.

F
Fire of Waters, Stan Brakhage, 1965, p. 361, 362.
G
Gato Capoeira, Cravo Neto, 1979, p. 326, 327.
Golf-entretien, Cécile Fontaine, 1984, p. 302.

H
Hand with reflecting sphere, Escher, 1935, p. 178.
Holy Woods, Cécile Faontaine, 2008, p. 257-259, 262, 264.

I
Icône de Madone byzantine, Russie, fin du XIII^{ème} siècle, p. 100.
Icône de saint Jean Climaque, Russie, XIII^{ème} siècle, 178.
In situ, Edson Barrus, p. 315.
Instabile materie, Jürgen Reble, 1995, p. 46, 301, 331, 352-357, 363, 365, 366, 370, 394, 418.
Ivan le Terrible, Seconde partie, S. Eisenstein, 1945, p. 191.

J
Japon series, Cécile Fontaine, 1991, p. 46, 259, 260, 262, 264, 267, 282, 283, 286.

K
Komposition I, Werner Graeff, 1922-1977, p. 307, 308.
Komposition II, Werner Graeff, 1922-1959, p. 307, 308.

L

L'annonciation, Ohrid, XIV^{ème} siècle, p. 178.
L'Arche Russe, A. Sokourov, 2002, p. 206-208, 211, 225.
La chambre verte, Cécile Fontaine, 1984, 255.
La fissure, Cécile Fontaine, 1984, p.46, 268, 269, 270, 282, 290, 292.
La Pêche miraculeuse, Cécile Fontaine 1995, p. 283, 286, 296, 345, 394.
Le film est déjà commencé ? Maurice Lemaître, 195, p. 339.
Le jour de l'éclipse Sokourov, 1988, p. 46,96 150, 179, 282, 198, 223-228, 235, 393, 394.
Le Miroir, A. Tarkovski, 1974*,* p. 46, 107, 109-112, 115, 117, 118, 124, 153, 176, 177, 182, 200-204.
Le mouvement des images, Centre George Pompidou, 2005-2006, p. 280.
Le Sacrifice, A. Tarkovski ,1986, p. 77, 107, 182, 217, 219, 221.

M
Materia Obscura condensus, J. Reble, 2009, p. 334, 335.
Mendota Hotel (*Installations*), Santa Monica, USA, James Turrell, 1969, p. 64.
Mère et fils, Sokourov, 1996, p. 46, 178, 180-182, 185-189, 197.
Metropolis, Fritz Lang, 1922, p. 377-381, 389.
Mothlight, Stan Brakhage, 1963, p. 46, 377, 381, 386.

N
Nervous System Performance, Ken Jacobs, 1994, p. 315.
New left Note, Saul Levine, 2000, p. 339.
Nosferatu, F.W. Murnau, 1922, p. 377, 388-390.
Nostalghia, Tarkovski, 1983, p. 46, 77-79, 90, 107, 175, 221, 374.

P
Parangolés, Hélio Oticica, 1968, 309, 319-321.

R
Retour à la raison, Man Ray, 1923, p. 275, 274.
Right Reader, Michael Snow, 1969-71, p. 315.
Rupelstilchen, Schmelzdahin, 1989, p. 274.

S
Safari land, Cécile Fontaine, 1996, p. 282, 283.
Sauve et protège, A. Sokourov, 1989, p. 178, 179, 199.
Second Cercle, Sokourov, 1990, p. 46, 96, 141-146, 149, 151, 153, 154, 175, 198, 212, 222, 227, 228.
Skyspace(s), J.Turrell, p. 65, 84, 132, 133, 135, 157, 167.
Solaris, A. Tarkovski, 1972, p. 46, 232, 286.
Spiritual Voices I, A. Sokourov, 1995, p. 46, 128, 130, 134, 154-156.
Stadt in Flammen, J. Reble, 1984, p. 46, 341-346.
Stalker, A. Tarkovski, 1979, p. 46, 61, 68, 71, 72, 90, 100, 103, 106, 107, 110, 163, 166, 167, 175, 193, 211, 216, 217, 224, 398.
Stations, Bill Viola, 1994, p. 317.
Study in Color and Black and white, S. Brakhage, 1993, p.46, 359, 360, 363, 365, 371, 375.
Sunday, C. Fontaine, 1993, p. 253, 294, 296.

T
Tall Glass, J. Turrell, Séoul, 2008, p. 46, 94, 126, 128, 130, 132, 220, 222, 402.
The crossing, Bill Viola, 1996, p. 317.
The messenger, Bill Viola, 1996, p. 317.
The Snowman, Phil Solomon1995
The stopping Mind, Bill Viola, 1991, p. 317.

W
Wide Out, James Turrell, Oroom Gallery, 2008, p. 46, 56, 69, 90, 104.

Résumé

L'Effet couleur au cinéma

Manifestations chromatiques du temps

Ce travail vise à penser les événements couleurs, activés par la projection, comme *effets chromatiques*, en considérant que ceux-ci peuvent engendrer des perceptions temporelles de durée et d'instant. Il s'agit de penser la couleur en tant que cinéma, son interférence sur la relation avec le temps à l'intérieur et à l'extérieur des plans, ainsi que sa relation avec le spectateur comme part constituante de l'œuvre. Celui-ci est livré à une expérience de l'ordre de la sensation esthétique. L'objectif principal de ce travail est d'élargir le sens attribué à l'élément couleur au cinéma et de mettre en exergue le rapport entre les manifestations chromatiques et la perception du temps. À partir de ces points, il est également possible de reconsidérer certaines problématiques existant entre la couleur, l'espace et le temps, inspirées par l'évidence de la continuité-discontinuité qui, en tout cas au cinéma, n'est pas nécessairement un dilemme. Ainsi, il s'agit alors de faire coexister dans une approche phénoménologique certaines conceptions de Bergson et de Bachelard concernant la perception du temps. Dans cette démarche, nous ne procéderons pas en isolant les éléments des théories, mais plutôt en les analysant dans une cohabitation transdisciplinaire avec les autres dispositifs cinématographiques. Cette étude permet non seulement de tisser une compréhension sur l'action de l'*effet couleur* dans le cinéma et dans l'Art contemporain, mais rend possible également d'élargir la compréhension autour de ce sujet et d'approfondir les modalités de la jonction du visuel et du *sensationnel* dans les chambres de projections.

Mots Clefs : Couleur, Temps, *Effet chromatique,* Cinéma expérimental, Art contemporain, Installations.

Abstract

The colour Effect in cinema

Time feelings through colours in movement

This study is about experiencing time through the *colour effect*. It focuses on building an approach between cinema and contemporary art in projection rooms. To define the relation between works such as experimental films, performances and installations, as we will discuss in this document, we need to be connected with the idea of "conceptual cinema." It is made by different aesthetic and temporal expressions, which focuses on colour. This colour that comes out of the holes in the wall or from flashlights on the screen creates a vibrant movement made by its projection and its reverberation into the room. In this room, the audience has an experience where time and consciousness seem to expand. My main target in this text is to expose an aesthetic reflection about colour and time. These concepts access multi disciplinarily theories that are necessary to broaden and deepen our analysis. Thus, it was essential to analyse the method and to mix theories of Art and cinema, using an aesthetic, phenomenology and philosophical – continuous *Duration* and discontinuous *Instants* – viewpoint proposed by Henri Bergson and Gaston Bachelard.

Key-words: Colour; Time; *colour effect*; experimental cinema; contemporary art; Installations.
École doctoral 267 – Art et Médias. Doctorat en Études cinématographiques et audiovisuelles